CAHIERS DU SUD

Tome XXVII — 1er Semestre 1948

35me Année N° 288

SOMMAIRE

●

DEPARTS AVEC VICTOR SEGALEN

●

CHRONIQUES

LES LIVRES

Philosophie :

Variétés :

Etudes Méditerranéennes :





Victor Segalen archéologue

A gauche, pendant les travaux de déblaiement de la tombe de Pao San-Niang;
au centre, Gilbert de Voisins;
à droite, le sous-préfet chinois de Tchao-Houa-Hien (Voir p. 247)

DÉPARTS

AVEC

VICTOR SEGALEN

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

LES CLINICIENS ÈS-LETTRES: *Thèse de Doctorat en Médecine* (Huysmans, Zola, Goncourt). Bordeaux, *Cadoret*, 1902 (épuisé).

LES IMMÉMORIAUX, *Mercure de France*, 1907 (sous le pseudonyme de Max-Anély).
Crès, 1921 (avec 6 bois gravés de Monfreid).
Plon, 1929.
Edition de grand luxe (illustrée de 50 cuivres par Jacques Boullaire) en cours de réalisation.

STÈLES, Péking, 1912. Edition à la chinoise, à petit nombre (81 exemplaires) et hors commerce.
Crès (Collection Coréenne), 1914, 640 exemplaires; 16 poèmes inédits ajoutés.
Crès, 1922; 1.031 exemplaires, portrait.
Plon, 1929.

PEINTURES, *Crès*, 1916.
Plon, 1929.

HOMMAGE A GAUGUIN (77 pages) précédant les « *Lettres de Gauguin à Monfreid* ». *Crès*, 1918 (8 reproductions).
Plon, 1930 (épuisé).
Edition augmentée (et illustrée) en préparation.

ORPHÉE-ROI, *Crès*, 1921 (Frontispice, 8 bois de Monfreid). 1.430 exemplaires (épuisé).

RENÉ LEYS, *Crès*, 1922. Couverture illustrée.
Plon, 1922 (épuisé).
Nouvelle édition (augmentée) sous presse.

ODES, *Les Arts et le Livre*, 1926. Edition à la chinoise, 390 exemplaires (épuisé).

EQUIPÉE, *Voyage au Pays du Réel*. *Plon*, 1929 (Collection « La Palatine »), 2.175 exemplaires.
Plon, 1929.

DE TAHITI AU THIBET OU LES ESCALES ET LE BUTIN DU POÈTE VICTOR SEGALEN, par Jean Loize. Chez l'auteur 1944 (160 documents commentés, 4 illustrations), 605 exemplaires.

VICTOR SEGALEN ET L'OCÉANIE, par Patrick O'Reilly. Chez l'auteur 1944 (7 cuivres et 12 bois de Jacques Boullaire), 310 exemplaires.

VIE DE VICTOR SEGALEN

(1878-1919)

La rue Massillon, à Brest, où vivaient les parents de Victor Segalen faisait encore partie, il y a une vingtaine d'années, de « Brest annexion ». C'était un faubourg assez populeux qui, de part et d'autre de la rue de Paris, dominait le grand port. C'est là, aujourd'hui, un des rares quartiers épargnés par les bombardements et l'incendie. La vie commerciale de Brest s'y est repliée.

A quelques centaines de mètres près, la maison aurait pu jouir d'une vue admirable sur la rade. Elle est au contraire bien sagement alignée dans une rue banale, mais possède un charmant petit jardin qui était encore, il y a quinze ans, planté de nombreux palmiers nains: des graines envoyées de Tahiti par le jeune médecin de « La Durance » avaient germé dans le doux climat breton. Les arbres, sans prendre de hauteur, se multipliaient et leur abondance donnait l'illusion d'un plus grand espace.

C'est là que naquit, le 14 janvier 1878, Victor-Ambroise-Désiré Segalen: Victor, comme son père, Breton d'ancienne souche qui avait un emploi au Commissariat de la Marine. Ambroise aussi, pour honorer sa mère Ambroisine Lalance, Champenoise de Coiffy-le-Haut, en Haute-Marne; et encore Désiré, car le ménage, quatre fois déçu, attendait avec fièvre cette cinquième naissance.

La tradition familiale veut que, dès son entrée chez les Jésuites à Brest, le jeune Victor se soit montré excellent élève et très doué pour la musique. Le livret scolaire qui sanctionne son année de Philosophie au Lycée de Brest est élogieux. Il avait contribué sans doute à cette mention : « très bien » obtenue à la fin de ses études secondaires.

Il n'est pas de famille brestoise qui ne rêve de l'Ecole Navale pour un, sinon plusieurs de ses fils. Une forte myopie, héritée de sa mère, barrera au nouveau bachelier l'entrée du « Borda ».



La Médecine Navale, où se sont déjà distingués des oncles et cousins de la branche des Cras, semble pourtant contenter l'autoritaire ambition d'Ambroisine Segalen. Son fils Victor « fera » donc l'Ecole de Santé de Bordeaux, sans qu'on ait guère interrogé ses préférences. Sa carrière prouvera qu'il était assez peu fait pour la Médecine et moins encore pour la Marine : il s'échappera des cadres administratifs chaque fois qu'il en aura la possibilité, pour accomplir des missions extra-cliniques et bien continentales.

Les années de Bordeaux sont racontées presque au jour le jour dans la correspondance, encore inédite, à ses parents, et le révèlent déjà plein d'enthousiasme. Ouvert à tout, se distinguant aux examens comme aux nombreux bals de la société bordelaise, passionné déjà de musique, jouant piano et violon, ou « harmonisant » pour d'aimables chanteuses, il s'avère très bon fils, et rend fidèlement compte de ses débours comme l'exige la rue Massillon qui le juge alors un peu dépensier... Il passe toutes les vacances en Bretagne, non sans avoir fait deux fois un détour par Ligugé, où Huysmans accueille avec bonne grâce ce jeune admirateur. Nul doute qu'un tel contact direct avec des Esseintes n'ait influencé le choix de sa thèse de doctorat, en marge de la Médecine : Les Cliniciens ès Lettres (c'est-à-dire Huysmans, Zola, Goncourt) qu'il soutient et publie en 1902.

Nommé à bord de l'aviso « La Durance », stationné à Tahiti, le jeune médecin rejoint son poste par l'Amérique, où la fièvre typhoïde l'arrête trois mois à l'Hôpital de San-Francisco. Sans ce contretemps, peut-être eût-il pu assister Gauguin en ses derniers moments ? Le hasard voulut qu'ils fussent « contemporains de Polynésie »; mais l'éloignement des Marquises et les déplacements de « La Durance » ne lui permirent d'aborder Hiva-Oa qu'après la mort du grand peintre. Les carnets de croquis, les quelques toiles et les souvenirs que Victor Segalen put acquérir à la vente aux enchères qui suivit la mort de Paul Gauguin eurent cependant une décisive influence sur sa compréhension de l'Océanie : «... je puis dire n'avoir rien vu du pays et de ses Maoris avant d'avoir parcouru et presque vécu les croquis de Gauguin », écrira-t-il au peintre Georges-Daniel de Monfreid. De cette vision, naîtront Les Immémoriaux.

Bien que décidé déjà à susciter d'autres évasions, notre voyageur, après un premier tour du monde, aspire au repos brestois. Il se marie en juin 1905, avec la troisième fille d'un médecin de Brest : Yvonne Hébert, se voit père d'un petit Yvon l'année suivante, et s'installe pour quatre années. Son poste à bord du cuirassé « La Bretagne » lui laisse des loisirs qu'il consacre à poursuivre ses manuscrits ébauchés.

Sa chronique tahitienne Les Immémoriaux sera publiée par le Mercure de France en 1907, sous le pseudonyme : Max-Anély — et à compte d'auteur.

Pour Siddartha, *drame hindou resté inédit — fruit d'escale forcée, (une avarie de machines), à Colombo — Segalen rêve d'une partition musicale et n'envisage de la demander qu'à Claude Debussy. Leur rencontre et leurs recherches en commun (rappelées dans cette revue par Jean-Aubry) furent certainement un grand appui moral pour Victor Segalen. Il était encore très jeune, son premier livre n'était apprécié que de quelques-uns: l'attention très affectueuse que lui prêta Debussy dès leurs premiers entretiens ne put qu'affermir la confiance qu'il avait en ses possibilités futures. Cette amitié lui fut donc particulièrement chère.*

Quatre années de France durent paraître bien longues à celui qui songe depuis longtemps déjà au poste d'élève-interprète de la Marine en Chine. L'étude du chinois à Paris, à l'Ecole des Langues Orientales, lui permettra d'obtenir ce poste, qu'il rejoint en Avril 1909 (la première rencontre avec Claudel aura lieu à Tien-Tsin en juin), mais dont il ne sera l'effectif titulaire qu'après avoir fait avec Gilbert de Voisins un long voyage d'exploration — résumé ici dans une lettre à Claude Debussy — qui conduira leur caravane jusqu'aux confins du Thibet.

Au retour de ce voyage (Claudel a quitté la Chine), il s'installe avec sa femme et son fils, récemment arrivés de France, à Pékin.

Se laisser prendre au charme de la Capitale du Nord, le vrai Pékin des Empereurs mandchous, ne fut pas donné à toute la colonie française. D'autres, sans doute, n'ont pas su voir. Il fallait habiter la ville chinoise, lire et écrire la langue, hanter avec patience les marchands de porcelaines, de jades et de bronzes, et tenter de pénétrer les mystères de la Ville Interdite, non sans avoir, au préalable, parcouru à cheval, plus de six mois durant, bon nombre de centaines de kilomètres de terre jaune. C'étaient là d'essentielles conditions pour qui voulait écrire : Le Fils du Ciel, Stèles, Peintures, Odes, *et plus tard* René Leys.

Segalen s'évade cependant de Pékin et sollicite le poste du Docteur Mesny qui soignait l'épidémie de peste en Mandchourie — et qui vient d'en mourir. Après quelques semaines de médecine périlleuse, il accepte d'enseigner (en anglais) à l'« Imperial Medical College » de Tien-Tsin, cette ville qu'il n'admire guère: « Tien-Tsin à trois heures de Pékin, écrit-il, à plus de cent jours en réalité, car Pékin est aussi vieille Chine, aussi impérial, aussi noble que Tien-Tsin est bâtard, ridicule et laid ».

C'est là que le surprend la Révolution chinoise qui en une nuit crée la République et anéantit l'impériale somptuosité de Pékin.

L'activité de Victor Segalen n'en reste pas moins grande : édition sur papier coréen (à 81 exemplaires...) de Stèles, *en 1912 ; études nouvelles, projet d'un rapide voyage en France pour jeter les bases d'une mission archéologique officielle et revoir de chers amis. Mais une proposition tentante retarde ce départ. Il écrit :* « J'ai été sollicité par le seul homme qui tienne en Chine encore un simili-pouvoir, Yuan-Che-Kaï et je suis devenu médecin (si j'ose dire !) de sa famille, localisée présentement au Honan. »

C'est dans le féerique domaine de ce haut fonctionnaire (qui était à Pékin ce que Vaux-le-Vicomte fut à Versailles) que s'installe la famille Segalen augmentée récemment d'une unité (Annie, après Yvon). Les soins médicaux au fils aîné de Yuan-Che-Kaï, victime d'un accident de cheval, ne sont pas très absorbants et laissent de longs loisirs propices au travail, voire aux échappées vers Pékin — où se trouve alors Jean Lartigue, pour qui l'amitié ne cesse de grandir. C'est avec lui, et aussi l'ancien compagnon de route, le cher « Augusto » Gilbert de Voisins, que se fera la grande course méditée en Chine Centrale.

Ce très court voyage en France, pendant lequel tant de projets devaient prendre corps, ne se passera pas sans fièvre. L'actif organisateur se surpasse, et tous les problèmes sont abordés à la fois : éditions futures, affaires familiales, aides amicales, et surtout mission archéologique. Il faut tout prévoir pour une demi-année de voyage en Asie, de travaux scientifiques, et pour la vie matérielle de trois Français et de leur suite chinoise.

En trois mois tout est prêt, et le Transsibérien ramène à Tien-Tsin le chef de la future mission qui arrive juste une heure après la naissance de Ronan son troisième enfant, à la Toussaint de 1913.

L'étude ci-incluse de Vadime Elisseeff indiquera les étapes et les découvertes de ce grand voyage que devait interrompre, après sept mois, la guerre mondiale : la nouvelle mit dix jours à parvenir au fond de la Chine.

Chacun rejoint son poste, et Segalen pourra revoir hâtivement Claudel à Bordeaux. Mais les hôpitaux maritimes sont en zones calmes et Victor Segalen supporte mal le service régulier qu'on lui confie à Rochefort d'abord, à Brest ensuite. Il vient à Paris, s'obstine, et obtient un poste à la brigade de fusiliers-marins : elle se bat alors en Belgique et il la rejoint en mai 1915. « Non pas que j'aie jamais désiré la guerre, écrira-t-il, mais la chose étant, je ne pouvais admettre de m'en voir ainsi exclu. »

Deux mois de vie de plein air, de soins rapides avant l'évacuation vers les hôpitaux de l'arrière ; puis son état de santé le fera renvoyer à Brest.

L'année 1916, calme pour lui au milieu du tumulte général, est consacrée à la publication de Peintures, *à la mise au point de l'*Hommage à Gauguin, *d'*Equipée *et à des projets qui resteront inachevés. La « chambre aux porcelaines » de sa maison brestoise de la « Cité d'Antin » abrite l'écrivain qui se hâte. Le 1er décembre 1916 il note :* « reçu de Chavannes une lettre m'avertissant qu'une mission militaire de recrutement de travailleurs chinois cherchait un médecin ; il avait donné mon nom. Je confirme aussitôt par télégramme mon acceptation d'avance. »

Et le voici de nouveau, pour plusieurs mois, en Extrême-Orient. La mission militaire accomplie, quelques semaines peuvent être fructueusement consacrées à l'archéologie, autour de Nankin avant de rembarquer pour la France.

Des formalités administratives immobilisent équipage et médecin à Hanoï pour deux mois, et, comme à Colombo, il y a douze ans, ce répit est consacré à une œuvre nouvelle : la première version d'une cinquantaine de poèmes sur le Thibet *sera datée : Hanoï, 1917.*

La fin de la guerre suit d'assez près le retour de Segalen en France. La vie semble pouvoir s'organiser vers des activités purement littéraires... Mais il est des limites aux forces humaines, après quinze années fébrilement remplies. Le 21 avril 1919, Jean Lartigue recevait cette confession résignée :

« Je suis lâchement trahi par mon corps. Voici longtemps qu'il m'inquiète, mais il m'obéissait pourtant et je l'ai traîné dans pas mal de randonnées qui en apparence n'étaient pas faites pour lui. Depuis cinq ou six ans c'était au prix d'une énergie spontanée mais consciente ; d'une usure, sans réparation — Mon entrain pouvait donner le change. Il n'allait pas sans une angoisse secrète. Je sais maintenant que j'avais raison. M'arrêter plus tôt eût été tomber plus tôt... Je n'ai aucune maladie connue, reçue, décelable. Et cependant « tout se passe comme si » j'étais gravement atteint. Je ne me pèse plus. Je ne m'occupe plus de remèdes. Je constate simplement que la vie s'éloigne de moi. »

Un mois plus tard, le 21 mai, Victor Segalen mourait au Huelgoat (Finistère) où il est enterré. Un petit chêne vert ombrage son tombeau que recouvre une fruste dalle de granit. Il avait quarante et un ans.

A. J.-S.

VICTOR SEGALEN

Peu d'hommes auront été à ce point doués. Peu auront payé avec une telle magnificence. Vie dont la plénitude compense la brièveté, comme si le destin, sachant les jours de Victor Segalen avarement comptés, avait voulu lui permettre de réussir aussitôt dans toutes ses entreprises. Car, nature d'exception à l'incomparable richesse, il aura, dans tous les domaines, laissé des travaux dont chacun eut suffi à perpétuer sa mémoire. Son beau métier, qu'il aimait tant, de médecin de la marine, il l'avait précisément choisi comme lui permettant à la fois de faire partout œuvre pleinement humaine, et, partout aussi, œuvre d'explorateur de terres et d'idées aux pays de son rêve. Ecrivain de race, romancier, poète, peintre de cet Orient que nul n'aura compris comme lui, de cette Océanie que, sur les traces de Gauguin, il a si nostalgiquement évoquée, il nous a laissé une production orientaliste et littéraire qui, de son vivant, le classait déjà parmi les tempéraments les plus originaux de sa génération.

Et voici qu'avec le recul du temps, cette œuvre grandit chaque jour. « Ah ! si Segalen vivait encore, me disait, il y a quelques mois, un de nos plus illustres confrères, nous savons bien qu'il siégerait parmi nous ». Vocation de lettré qui, comme sa vocation de marin, remontait haut. N'avait-il pas consacré sa thèse de doctorat à l'étude des cas cliniques exposés chez les écrivains naturalistes de l'époque ? Ce fut d'ailleurs à l'occasion de ses articles au *Mercure* qu'une conversation avec Remy de Gourmont, à propos de Gauguin, se trouva

provoquer son premier voyage. Il résolut de mettre à profit l'occasion d'une prochaine croisière pour aller visiter le peintre au fond de sa retraite océanienne. Hélas ! Quand Segalen arriva en Polynésie, Gauguin venait de mourir. Le pèlerin ne put que recueillir pieusement quelques souvenirs, — souvenirs combien précieux du reste ! — une palette encore couverte de couleurs pour la suprême séance de travail, une œuvre dernière, un paysage de cette Bretagne tant aimée dont l'image était encore venue, à l'heure de la mort, visiter le peintre dans son lointain exil.

Cet accueil posthume de Gauguin à l'ami inconnu devait, avec le cadre océanien où il se situait, laisser une empreinte ineffaçable dans l'esprit de Segalen. On en trouvera l'influence à maintes pages des *Immémoriaux*. Dans la littérature des cinquante dernières années, les récits océaniens ne manquent point ; je n'en connais pas de plus puissant que celui-là...

Mais c'est la Chine surtout, c'est l'Extrême-Orient tout entier qui devaient valoir à Victor Segalen la révélation de sa propre personnalité et nous valoir à nous-mêmes, dans ses *Stèles* comme dans ses travaux archéologiques, ses maîtresses œuvres. La rencontre de la Chine, il semble qu'il s'y soit préparé avec ferveur. Avec sa méthode d'homme de science, il avait de front abordé la sinologie, en ayant d'ailleurs la chance d'y trouver comme maître et comme guide le grand Chavannes qui tout de suite le comprit et l'aima. Segalen abordait donc la Chine avec un bagage solide qui, dès son arrivée, devait lui permettre de travailler à plein rendement. Et la Chine se révéla égale à son attente. On trouvera plus loin ses premières impressions de Pékin, dans une description où il se montre à nous en pleine maturité de talent, avec son style si personnel, à la fois large et précis, avec ses images d'une telle puissance d'évocation, pages qu'il avait dédiées à son ami Claude Debussy, « notre Claude de France ».

La Chine, il l'a vécue dans son présent et revécue dans son passé millénaire, il l'a repensée. Elle lui a inspiré le somptueux poème des *Stèles* que

beaucoup d'entre nous, dès leur apparition, surent par cœur. Editées à la chinoise, par la volonté de leur auteur, sur le « Grand papier impérial de tribut coréen » qui est, sans conteste, le plus beau du monde, les *Stèles* resteront l'orgueil des lettrés et des bibliophiles.

Mais ce n'est pas seulement l'âme de la Chine éternelle que Segalen aura fait revivre pour nous. C'est aussi l'immense esthétique chinoise. Chavannes lui avait montré la voie. Il entendait la suivre. Tel fut l'objet de deux voyages à travers les provinces du Nord, de Pékin au lointain Sseu-tch'ouan, randonnées au cours desquelles Segalen eut comme compagnons Gilbert de Voisins et Jean Lartigue qui s'étaient joints à lui, gagnés par son enthousiasme. Voyage fécond entre tous. Dès leurs premiers pas, ils voyaient surgir devant eux le fondateur de l'empire chinois et de l'unité chinoise, le César d'Extrême-Orient, mort en 210 avant notre ère, Ts'in Che Houang-ti en personne. Qu'était-il jusque-là pour nous ? Un nom dont le souvenir ne se perpétuait que chez quelques vieux chroniqueurs. Et voici que la Mission Segalen découvrait au Chen-si la tombe colossale, véritable montagne faite de main d'homme, où le Conquérant avait prétendu dormir son dernier sommeil. Dans la même région, une autre découverte capitale : le tumulus d'un autre conquérant chinois, le général de cavalerie Houo K'iu-ping, le vainqueur des Huns, tumulus décoré d'une grande sculpture en ronde-bosse, archaïque et grandiose, — un cheval sans cavalier, — symbole des raids chinois au fond du Gobi.

Car l'archéologue était payé de son labeur scientifique par de magnifiques satisfactions d'art. Ne découvrait-il pas maintenant au Sseu-tch'ouan toute une école de sculpture Han dont les reliefs funéraires laissent bien loin derrière eux les œuvres analogues du Ho-nan et du Chan-tong ? Travail d'artistes, cette fois, et non plus d'artisans. Mon collègue, M. Vadime Elisseeff, étudiera plus loin l'importance archéologique de ces découvertes. Mais j'engage les lecteurs à feuilleter, à l'appui de son travail, le magnifique album où sont reproduites les maîtresses découvertes de la Mission, depuis l'Oiseau Rouge du Pilier de Chen jusqu'à la Chevauchée

Funèbre. Ou plutôt de telles œuvres sont déjà dans toutes les anthologies d'art. Elles ont pris place, comme le voulait Segalen, parmi les plus beaux monuments de la sculpture antique, dans l'esthétique universelle.

La guerre de 1914, dont la nouvelle fut portée à Segalen et à ses deux compagnons sur le haut cours du Yang-tseu, « par un courrier thibétain, issu de la brume », interrompit leur second itinéraire. Une fois encore cependant, Segalen eut la joie de fouler la terre chinoise, et ce dernier voyage lui valut une non moins riche moisson. Les hasards d'une mission de guerre lui permirent d'explorer alors la région du bas Yang-tseu et d'y découvrir, selon le mot de Jean Lartigue, « l'ensemble statuaire le plus important d'art chinois rituel, antérieur à la dynastie des T'ang ». Comme naguère avait surgi devant lui le Coursier de Houo K'iu-ping, se dressaient maintenant, réveillés par lui d'un sommeil de quatorze siècles, les grands lions des tombes Leang, masses souveraines où le fauve inconnu des Chinois redevient la chimère des vieilles mythologies prébouddhiques.

Ce devait être la dernière joie du grand découvreur. Destin brisé à l'heure où toutes les gloires lui étaient promises, il n'aura, comme tant d'autres, — comme les meilleurs, — connu le triomphe qu'après sa mort. A l'inverse de célébrités éphémères dont la vie est plus longue que la renommée, la figure de Victor Segalen ne cesse de grandir.

RENÉ GROUSSET,

de l'Académie Française.

NOTES SUR SEGALEN ECRIVAIN

J'ai toujours pensé que c'était seulement chez les écrivains de second ordre que l'on pouvait séparer l'homme de l'œuvre. Pour les autres, il y a correspondance perpétuelle, que dis-je ? il y a identité absolue. Et ils sont d'autant plus *hommes* qu'ils se sont voulus davantage *écrivains*, qu'ils ont tenu à s'effacer derrière leur œuvre, à faire disparaître toute trace de leur « identité mondaine » pour employer la significative expression mallarméenne.

Segalen me paraît un exemple fait à souhait pour illustrer cette théorie. Personne ne s'est avec autant de soin dissimulé derrière ses livres, n'a si bien tué le « moi », et personne ne s'est, agissant ainsi, mieux ni plus profondément révélé.

Bien entendu, il s'agit de l'homme intérieur, nullement du personnage historique, lequel nous est connu par d'autres documents, et surtout par le témoignage de ceux qui ont eu le privilège de le fréquenter. Mais tout ce que nous savons des événements positifs de sa vie studieuse et héroïque (on se demande par quelle magnifique discipline un homme a pu apprendre et faire tant de choses dans le laps d'une vie relativement si brève) concorde exactement avec la succulence et la concentration de ses écrits. Le style de sa vie est complémentaire du style de son œuvre. Une âme infiniment noble, un cœur ardent, un esprit extraordinairement attentif et tendu, une curiosité intellectuelle toujours prête à de nouvelles acquisitions, tout cela se lit dans ses livres « impersonnels » comme par transparence un filigrane dans ces beaux papiers qu'il aimait tant.

Qu'aurait été cette œuvre, s'il avait vécu ? Question bien oiseuse, hélas ! mais que pourtant on ne peut s'empêcher de se poser. Comment, s'il avait pu accomplir jusqu'au bout le programme de ses plans, — de ceux-ci et de ceux qu'il n'aurait pas manqué d'y ajouter, — comment se serait décantée, élaborée, transposée, une expérience aussi variée que la sienne. Tout ce qui fermentait « sourdement déjà dans (ses) limons insondables », au contact d'autres épreuves terrestres, que serait-ce devenu ? Nous ne pouvons pas le savoir. Prenons l'œuvre telle qu'elle est : non pas mutilée, mais seulement interrompue. Et admirons la perfection que son auteur sut lui donner, malgré le peu de temps que lui accordait pour un tel travail une vie par ailleurs si occupée, ou plutôt surmenée, car il est désormais indubitable qu'il mourut d'épuisement, quelque énigme qui plane sur l'accident qui hâta sa fin.

•

L'œuvre est connue, déjà classique, tout au moins aux yeux de ceux qui la comprennent vraiment, et qui savent ce que c'est que le « classique ». Elle est nettement exotique. Mais dans un sens particulier, que je vais tâcher d'expliquer.

Dans son acception habituelle, l'exotisme opère du dehors au dedans. Son ressort essentiel est la surprise. Surprise du voyageur déconcerté dans ses habitudes par des paysages inconnus et des mœurs différentes de celles de ses compatriotes. Surprise escomptant à son tour celle du lecteur. Les voyageurs d'autrefois trouvaient tout merveilleux dans les contrées lointaines, et cet émerveillement leur inspirait une exagération constante dans leurs descriptions. Ils ne cherchaient d'ailleurs quasi jamais à comprendre ce qu'ils voyaient, sentant que cela aurait diminué leur étonnement, et réduit d'autant celui du public. Combien plus intéressant est l'exotisme inverse, celui qui procède du dedans

au dehors, l'exotisme de l'homme *qui se met dans la peau* de l'indigène, ou tout au moins qui s'y efforce, qui décrit, raconte et pense *comme le ferait l'indigène !*

Ces « exotiques » là sont très rares. Loti lui-même, malgré tout, n'en est pas un. Il a bien essayé de se faire une âme pareille à celle des hommes habitant les pays qu'il aimait; mais, comme au fond il leur préférait les sites et l'atmosphère, et que d'autre part il ne pouvait se défaire de la mélancolie profonde qui était la dominante de sa nature, sa tentative fut vaine. Son œuvre réste un dialogue entre son moi et le monde extérieur : hommes et paysages (1). Alors que l'œuvre de Segalen est un monologue, le monologue d'un habitant.

●

On conçoit aisément que cet exotisme intérieur est plus rare et plus difficile que l'autre. Car il s'agit de tomber juste. Il s'agit de deviner, à travers les actes singuliers des personnages auxquels on veut s'identifier, les véritables mobiles psychologiques qui les font agir ainsi, mobiles à la fois différents des nôtres, et au fond, par certains côtés, absolument identiques. Faire sentir cette diversité en laissant pressentir cette identité. Comment, par exemple, un pur Breton comme Victor Segalen est-il devenu successivement Maori, puis Chinois, sans cesser pour cela de rester Breton (car son attitude mentale ne comporte aucun reniement, il n'y a en elle aucun soupçon de cosmopolitisme), je ne me charge pas de l'expliquer. Ce sont là des mystères de l'idiosyncrasie, coïncidant d'ailleurs avec les étapes d'une vocation. Segalen était un marin et ses découvertes sont nettement inscrites dans sa carrière, elles suivent la courbe de ses étapes.

●

Il fut d'abord Max-Anély et se différencie nettement dans ses *Immémoriaux* de tous les écrivains

(1) Il va sans dire que cette remarque ne vise aucunement à déprécier l'œuvre de Loti, que je considère comme un artiste exquis, un véritable magicien.

qui ont traité de la Polynésie, ne voulant y voir qu'un pays de plaisir. Plaisir pour Européens lâchés, découvrant une liberté enivrante à leurs corps bridés par les contraintes européennes. Tout au contraire, au pays maori, ce qui frappe Segalen, c'est ce qui s'oppose aux instincts de la personne, pour mieux exalter l'esprit. C'est le rite et la race. Mais le style est étrange, d'une tension parfois fatigante, où se devine une volonté qui a décidé de passer outre à toutes les hésitations d'un cœur pas encore entièrement persuadé. Là où le jeune Loti n'avait vu qu'un décor pour une idylle d'amour, Segalen voit, comme Gauguin, un paysage imprégné d'une atmosphère oppressante, où se débat pathétiquement dans un dernier sursaut, le corps d'une race condamnée.

•

Cependant, il faudra attendre, pour que Segalen s'épanouisse complètement, une autre expérience. Celle de la Chine. Ici, plus d'hésitation, plus de doute. Le voyageur est conquis d'emblée. Sa merveilleuse plasticité lui permet de franchir, en se jouant, tous les obstacles. Il s'adapte à tous les usages, apprend la langue en quelques mois. Dès le premier voyage, dans le très court laps de quatre années (de 1909 à 1913), il a écrit les trois ouvrages de son œuvre maîtresse : *René Leÿs, Stèles* et *Peintures*. Et, si je consulte les dates d'inspiration et de rédaction (et non celles de publication), je constate que ces trois ouvrages, si différents, ont été conçus presque en même temps. Si *René Leys* avait été écrit en premier lieu (ce que d'ailleurs je croyais autrefois) on y aurait aisément vu une étape dans la compréhension de la vie chinoise, un degré amenant à un autre degré, celui où se situent *Stèles* et *Peintures*. Mais non, l'ironie et la légèreté (relative) de *René Leys* ne précèdent point la gravité, la solennité quasi religieuse, des textes de *Stèles* et *Peintures*. Elles leur sont contemporaines. C'est la plume d'un humoriste qui a écrit *René Leys,* c'est le pinceau d'un mandarin qui a tracé les caractères de *Stèles :* mais c'est le même homme qui a tenu plume et pinceau.

Dans *René Leys* nous voyons en quelque sorte poindre ce qui semble être, en définitive, le sujet obsédant de la pensée chinoise : l'évasion. Le toucher indirect, l'effleurement, le respect du sacré, l'Absence.

Le personnage principal est invisible, et le reste jusqu'au bout. René Leys lui-même n'est jamais vu agissant, mais seulement racontant de quelle manière il aimerait avoir agi s'il l'avait pu, et profitant au passage de tout incident susceptible d'étayer sa fable. L'idée même du roman est bien chinoise et, si la réalité en a donné le thème à Segalen, peu importe ; ou plutôt la coïncidence est significative. Car aucun Européen, à moins d'être préalablement mordu par l'esprit de la Chine, n'aurait eu l'idée de se prétendre l'amant de l'Impératrice.

•

Avec *Peintures* et surtout avec *Stèles,* nous touchons au sommet de l'art segalénien. Ce sont deux chefs-d'œuvre de notre littérature, et à la fois, deux documents précieux sur la pensée chinoise, au même titre (quoique très différents) que *Connaissance de l'Est* et *Anabase*. Sur la pensée chinoise en ce qu'elle a d'essentiel et de plus ancien, en ce qu'elle a d'éternel.

Plus aucun étonnement, encore moins d'envie d'étonner. C'est que toute séparation est ici supprimée, éludée. Dans *Stèles* nous sommes en présence d'un Chinois de tous les temps, d'un Chinois qui, doué par magie de la connaissance de notre langue, écrit en français — un français magistral — ce que lui dictent son cerveau et son cœur chinois. L'artifice littéraire paraît complètement absent de ces merveilleux poèmes, d'une sobriété archaïque, d'une intensité et d'une densité suprêmes. C'est la Chine la plus authentique qui se dresse devant nous, non pas celle d'aujourd'hui, pourrie de démagogie occidentale, mais la vieille Chine des hautes époques, la Chine immémoriale des dynasties sacrées, la Chine dont l'art est (avec celui de l'Egypte) le plus pur, le plus strictement ajusté au symbolisme métaphysique.

A la cime extrême de cette œuvre qui est déjà un sommet, nous placerons les treize poèmes de *Stèles du Milieu,* à la louange de ce vide sacré, de cette Absence, source de toute présence et de toute vie, qui constitue le plus vertigineux secret de la pensée taoïste et dont, dans notre littérature, seul le divin Mallarmé fit le pôle de son œuvre mystérieuse.

« Je règne par l'étonnant pouvoir de l'absence. Mes deux cent soixante-dix palais tramés entre eux de galeries opaques s'emplissent seulement de mes traces alternées.

« Et des musiques jouent en l'honneur de mon ombre ; des officiers saluent mon siège vide ; mes femmes apprécient mieux l'honneur des nuits où je ne daigne pas.

« Egal aux Génies qu'on ne peut récuser puisqu'invisibles — nulle arme ni poison ne saura venir où m'atteindre. »

•

Possesseur d'un aussi parfait instrument : cette langue splendide, articulée avec une majesté sans lourdeur, à la fois nette et pleine, savoureuse et abstraite, de quelles réalisations un tel écrivain n'aurait-il pas été capable ?... Plus d'un quart de siècle s'est écoulé depuis le triste jour où nous apprîmes sa mort, et il ne serait pas encore un vieillard. De quelles œuvres ce laborieux artiste n'aurait-il pas enrichi nos lettres ?... Ce que nous avons perdu est irréparable, mais il nous reste la consolation de penser que ce que nous tenons est incomparable.

FRANCIS DE MIOMANDRE.

LES IMMÉMORIAUX

Les *Immémoriaux* ont quarante ans d'âge. Pour un livre, d'ordinaire, c'est l'âge ingrat. Le premier feu d'admiration s'est ralenti ; les nouveaux lecteurs sont un peu moutons et les habiles se tournent vers d'autres découvertes. Mais qui a lu les *Immémoriaux* ? On connaît peut-être que c'est un roman de Victor Segalen, qui était un médecin de la marine, et dont c'était le premier livre. On saura dire encore que ce roman fit quelque bruit et que même il risqua la gloire. Si le prix des Goncourt avait désigné Segalen, nul doute que les tirages ne fussent devenus populaires. Mais quelque génie aristocratique gardait le jeune marin de la popularité. Segalen courut le monde, disparaissant, reparaissant, partout cherchant l'homme et s'arrêtant aux belles énigmes. Il se forma un petit cercle d'admirateurs, qui furent fidèles, et qui n'ont point renoncé à faire prononcer la justice. Ils songent avec une sorte de mélancolie à ce destin, qui ne manqua que d'occasions et d'années.

Je ne veux pas écrire que Segalen manqua de chance, car il eut une noble vie, exactement celle qu'il devait avoir ; et l'œuvre reste, qui a montré qu'elle avait de quoi durer. Que de livres de cette époque sont poussière pour toujours, qu'on jurait impérissables, et qui nous tomberaient des mains ! Mais ouvrez les *Immémoriaux*. Vous lirez et vous relirez. Segalen aurait pu dire, lui aussi, qu'il n'écrivait que pour être relu. Pourtant, dès le premier aspect, il attache. On sent que le sol est solide, et cela met en humeur d'avancer. Il est vrai qu'on attirerait le lecteur, à dire seulement que ces *Immémoriaux* sont le roman de Tahiti. Et viennent donc les lecteurs ! Plus d'un sera heureusement déçu, car il ne lui sera point donné la sotte Tahiti qu'il mérite ; et nous ne méritions guère celle de Segalen. Ce livre-ci est rude et fort, j'en avertis, et mon dessein ne va pas plus loin. Car j'estime bien inutile de gâter la joie du lecteur par un récit du récit. Mais peut-être la ferveur se communique. C'est pourquoi je parlerai à mon bonnet, tantôt tirant l'auteur à moi et tantôt lui cédant tout, ajoutant

mes raisons aux siennes et le barbouillant de ma couleur. Et c'est ainsi qu'on aime, à grands coups de trahison. Mais l'essentiel n'est-il pas d'aimer et de faire aimer ? A votre tour, puissiez-vous donner un peu de votre sang à ce beau livre, qui si longtemps a su nous attendre.

•

Une sorte de prélude donne le mouvement, qui aussitôt nous emporte. C'est une cadence lente et grave, un souffle égal, et comme une ample respiration océanique. D'un bout à l'autre du livre, la mer chante, et le chant des prières sur les terrasses double le chant des flots sur les récifs. Ne vous attendez pas à quelque Tahiti d'escale ou d'opérette. Cette terre est hors des âges. Nulle prunelle occidentale pour rien profaner. Comme si ce monde de jadis était à jamais seul et inaccessible, c'est une île absolue, et l'audacieux navigateur ne reconnait plus ses étoiles.

J'admire pleinement, au début du livre, le clair de lune au ciel Maori. Il est digne des plus grands peintres. Ce n'est pas exactement que Segalen rivalise avec la peinture des peintres. Je pense à d'autres peintres, qui n'ont que leurs mots pour peindre, et si j'évoque Chateaubriand plus que Flaubert ou Loti, ce n'est pas seulement parce que le vicomte était lui aussi un Breton de Bretagne. La prose de Loti échappe et coule comme une aquarelle ; celle de Flaubert brille de ses propres feux comme un émail, ayant consumé l'objet, puis l'ayant perdu et transfiguré dans un mirage immobile. Aussi ces deux-là ne retiennent pas grand chose du monde. Flaubert et Loti se meuvent parmi des images. Au contraire, la prose de Segalen cherche l'objet. Et parmi les objets, d'abord, il y a l'homme, à comprendre et à saisir, les mouvements de l'homme, et les travaux, et les rites, et les pas, et les danses, et surtout peut-être toutes les voix de l'homme, qui sont les récits, les incantations et les prières. Or ces voix sont liées à d'innombrables mouvements, d'autant plus émouvants qu'ils sont plus secrets.

On se dit que ce voyageur ne s'est pas lassé d'entendre, et de transcrire ce qu'il entendait, jusqu'à donner un sens presque immédiat au ramage d'une langue d'abord tout étrangère. Mais chaque parole d'homme touche l'homme par le chant, c'est-à-dire par les balancements, par les suspens, les reprises et les retours. Et sans doute le verset, la strophe et le refrain sont de tous les langages. Justement donc, toutes ces formes du lyrisme essentiel articulent la prose des *Immémoriaux*. Un art très délicat les fond dans la trame serrée d'un seul discours.

J'ai noté cette sorte de rythme permanent, qui ordonne la masse. Il est comme la loi d'un univers ; et toujours on le retrouve, comme on revoit les constellations. Pourtant que de variations incluses et subordonnées ! Par ces variations, la prose de Segalen rompait avec la raideur parnassienne. Certes, le monde extérieur existe (comme ils disaient), mais l'homme aussi existe, et c'est l'homme qui est toujours au centre. De là que le romancier a fui l'emphase et même les délices de l'exotisme. Cherchez le morceau de bravoure ou le paysage pour anthologie. Jamais la nature ne pose, ni un homme devant un homme. Quelques traits suffisent. Un dire surtout suffit, et vous avez le ton, la posture, la démarche, tout un personnage inexplicablement. Une courte réplique, et c'est toute une sagesse dans un mouvement de la tête et des épaules.

J'insiste sur ces réussites. Elles me semblent du plus haut prix. Sachez que, tout au long des *Immémoriaux,* il n'est pas une parole qui ne soit transposée. Il n'y a point de place pour ces rapsodies bâtardes, que nous nommons conversations, et que les romanciers médiocres se plaisent à reproduire. Il semble que Segalen guette le moment du génie dans le parleur ; et il y a du génie dans tout parleur, si l'on sait attendre. En un certain sens, tout le livre est comme une épopée de la parole. Et ce n'est point par hasard que Segalen a isolé, au milieu, l'admirable récit de la mort des paroles.

●

Térii le récitant et son vieux maître Paofaï sont partis à la quête des parlers anciens. C'est qu'ils veulent le chemin de Havaï-i, terre première. En deux journées de rames, ils s'en vont à l'île des dieux et des sages ; et voici Térii aux pieds du dernier sage ; ce prêtre chétif, à barbe maigre, connaît les mots, ceux qui disent le chemin de Havaï-i, ceux aussi qui disent le tout de tout. Il est temps, car le vieux est au point de mourir, et si quelque oreille fidèle ne retenait les mots, certes ils seraient des morts pour toujours. Mais les dieux sont bons. Térii n'est-il pas un récitant, un de ces hommes à la mémoire merveilleuse, qui, à force d'étude, se sont rendus capables des genèses et des généalogies ? Parmi l'épuisante chaleur, il écoute quel chemin vers Havaï-i ; et du moins ce chemin-là ne sera pas perdu. Mais qu'est-ce qu'un chemin des mers, et qu'est-ce qu'une île dans la mer ? Le vieux a autre chose à dire. Il le dit : car c'est le seul devoir, peut-être, de transmettre les dires.

Et c'est une de ces belles histoires que les hommes ne

se lassèrent d'inventer. « *Il était. Son nom Taaroa. Il se tenait dans l'immensité. Point de terre. Point de ciel. Point de mer. Il appelle. Rien ne répond. Seul existant* ». Alors le dieu se change en Monde. Il appelle la terre. La mer, le jour, tout surgit à la parole. Le dieu voit que son œuvre est bon. « *Et il reste Dieu* ». — Oui, la belle histoire. Comme nous voudrions savoir la suite. Ne t'endors point, récitant. Les mots vont se perdre. Or, les dieux ont bien raison de dire : « *Le Récit a cette puissance que toute douleur s'allège, que toute faiblesse devient force à dire les mots. Car les mots sont dieux* ».

Sans courage, le récitant ! Ce Maori-là ne vaut pas qu'on lui transmette l'héritage. Le vieux abandonne Térii au sommeil. Il gardera pour soi le secret des secrets. En vain Paofaï survenu réveille l'indigne et colle sa bouche à la bouche du vieux. Souffle qui n'est pas le mot et qui n'est plus l'esprit ! Le vieux est mort. Les mots sont morts. Les dieux sont morts.

Il y a quelque chose d'achevé dans ce conte, qui mériterait bien de le rendre célèbre. Tout y est en place. Tout y sonne humainement. Un instant le livre s'arrête. Il s'ouvre à des rêveries indéfinies. C'est ici le centre, où tout s'exprime, et, comme il se doit, par un symbole de tous symboles. Aux hommes du *dire,* voici que s'opposent très clairement, et pour Paofaï lui-même, les hommes de *l'écrire,* mieux assurés de leurs pensées. Les petits tatouages sur les étoffes blanches ont plus d'efficace que la corde nouée qu'on nomme *Origine du Verbe.* Il n'est pas difficile de prédire à qui restera la victoire.

●

Segalen se garde bien de démontrer. Il indique seulement. Il donne à méditer. Le conteur, si exactement attaché à l'ordre du récit, connaît aussi l'ordre des raisons. Mais il faut redire qu'il est d'abord poète, et par la grâce des dieux. Quel Olympe, ou quel sabbat, le transirait assez pour le laisser dépourvu d'images et de chants ? Sa puissance de rythmes et de mots est inépuisable. Il a de toutes les espèces et de toutes les fonctions du langage un usage fier et naturel. A travers certaines cadences tahïtiennes, il fait entendre la litanie Biblique ; et s'il n'est pas trop surprenant qu'il rejoigne parfois Claudel, il l'est bien davantage qu'il évoque tels poèmes chinois qu'il ne connaîtra que beaucoup plus tard. Vraiment, on ne peut s'empêcher de songer que le jeune marin breton avait reçu des fées le don du Verbe universel. C'est merveille de l'imaginer toujours errant, et

si présent à ce que l'alchimie lyrique fomentait alors de plus neuf et de plus précieux. C'est qu'il portait tout en lui, et, pour ainsi dire, il n'avait qu'à tirer de son fond.

Poète donc ; mais j'ai prévenu que Segalen n'était point poète seulement. Il est bien de cette génération où les inspirés calculent et formulent leur inspiration. Ils savent ce qu'ils chantent et comment ils le chanteront. Parfois, comme ce Nietzsche que découvre alors Segalen, ils font les fous, et leur folie n'est que la figure et l'éclat de leur sagesse. Allez donc démêler ! Mais c'est le mélange même du prophète et de l'ingénieur qui irrite et qui attire. En leur apparence, les *Immémoriaux* ne sont qu'un roman sur Tahiti, l'un après plusieurs autres, avant beaucoup d'autres. J'ajouterai que c'est un roman selon toutes les règles. Il y a une façon de héros ; on espère pour lui ; on craint pour lui. Il voyage, et c'est une occasion de voyager en sa compagnie. Le dénouement dénoue autant qu'il peut. L'intérêt ne manque jamais, ni même la vraisemblance, sur quoi le goût français ne barguigne pas, car ce diable d'auteur a pris toutes ses précautions, et si vous allez contester, sachez bien que des caisses de documents vous attendent. Les *Immémoriaux* seraient donc un roman de sérieux romancier, composant le géographique, l'ethnographique et l'historique dans une gloire de vitrail commémoratif. Lisez mieux. Vous apercevrez peut-être autre chose. Et je souhaite que ce soit, trahie par le soleil, l'ombre de celui qui écrit et qui regarde. Le médecin Segalen regarde.

J'hésite, à vrai dire, au moment d'écrire ce titre de médecin, car la *Correspondance,* si on la publiait, montrerait assez clairement que Segalen n'était pas médecin dans l'âme. Entendez que la ventouse et l'ipéca n'exerçaient point sur lui des charmes inévitables. Et toujours, en Chine ou à la guerre, je crois que la médecine lui fut surtout une occasion de devoirs très clairs et très précis, que jamais il ne révoqua, à qui même il finit par sacrifier sa santé et sa vie, mais à sa manière, qui était douce et discrète. Si j'écris médecin, c'est en pensant à ces médecins de la Grèce, grands voyageurs, grands amateurs de toute la chose vivante, et singulièrement de l'humaine. Nulle odeur d'hôpital encore. Nul entassement de connaissances transmises. Toute la science est alors dans la vivacité du regard, qui du vivant se pose sur le vivant, car il ne s'agit pas tant de classer et de soigner des malades que de décrire cet équilibre qui est à chaque vivant sa nature et sa richesse.

Je songe aussi à un voyageur de l'autre Bretagne, qui, au siècle dernier, forma son esprit et jusqu'à ses théories de naturaliste à courir les mers, qui visita la Terre de feu, les Galapagos et cette île de Tahiti. Sur son brick à trois mâts, Darwin était un médecin de la même espèce que

Segalen. L'infirmerie n'était presque rien au prix de la nature Pacifique. Si donc je me plais à imaginer chez Segalen le médecin ou le naturaliste, honorant le métier par le plus haut, c'est que le naturaliste ne regarde pas comme l'artiste, et l'union de l'un et de l'autre produit un composé très rare et toujours précieux. « Le médecin, c'est l'œil » disait un Grec. Non pas un œil à enregistrer les couleurs, plutôt un œil à penser. Evoquez l'Homme de lettres. Son œil ne pense pas beaucoup. C'est qu'il est un œil ébloui. Et d'autres yeux n'ont jamais vu qu'à travers leurs larmes. Sans doute, une dernière fée avait doté le petit Segalen du don de penser en regardant. Lâchons les grands mots. Je ne puis m'empêcher de sentir, en cette prose de Segalen, l'humeur et le tour du philosophe. Car il est permis d'être philosophe sans système aucun. C'est un art d'être. C'est le parti-pris, peut-être, de penser les choses et les hommes comme les données de tel problème. On sait qu'il y a du philosophe chez Stendhal ou chez Balzac. D'autres ne soupçonnent même pas ce que c'est. Pour eux, les choses ne sont que des choses. On dirait qu'ils s'efforcent de voir sans penser. Alors, du même coup, même à l'intense de la splendeur, tout se brouille et s'efface. C'est à peine s'il reste des apparences.

Là-dessus, n'allez pas imaginer que Segalen ait fermé dans son roman quelque beau secret, ni qu'il s'agisse de retrouver la serrure et la clef. Non plus que tout y soit symboles, et qu'un chiffre donnerait la formule de transmutation. Cela serait trop simple. Mais je dis que, ce roman terminé, il peut arriver que curieusement l'on s'interroge. L'histoire est contée, et pourtant on se plaît à croire que l'essentiel a été réservé. On éprouve l'urgence de relire. Ce n'est point afin de percer à jour quelque thèse : il n'y a point de thèse. Mais partout il y a une sorte de sourire. Or le sourire inquiète, qu'il soit au visage de Socrate ou de l'idole. Il devient nécessaire de lire entre les mots, car c'est entre les mots que naît le sourire, qui est comme une clarté insaisissable.

Plus attentivement vous regarderez, et plus vous apparaîtront ces ruses et ces méandres, qui sont du Serpent. Qu'on est loin d'une langoureuse idylle à Tahiti ! Et même, imaginez, sur un sujet presque semblable, quelque volumineux roman. — comme il en arrive d'Amérique. Ce serait du roman, et du meilleur, peut-être ; mais sans ce recul, ni cette retraite, ni ces pauses dans le silence, ni cette hauteur de rêverie et de méditation. Cela serait entraînant, instructif, pathétique, burlesque, et tout ce qui vous plaira. Mais, clairement, la comparaison ferait voir que le roman de Segalen est d'une espèce assez singulière, que je situe à mi-chemin entre le roman et le poème. Ce qui peut-être définit le conte. La matière du conte est un récit, qui serait aussi

bien la matière d'un roman. Mais sa forme admet quelques-unes des règles qui font la raison d'être et comme l'âme secrète de tout poème.

Je verrai donc, s'il vous plaît, dans les *Immémoriaux*, une sorte de vaste conte philosophique, ou plutôt, c'est un ensemble de contes, chacun refermé sur soi comme un récif de corail, chacun formant image et symbole. La forme y parle, et cette puissance par la forme toute seule déclare infailliblement la poésie. Par exemple, prenez garde à la composition de l'ensemble. L'épisode, que je rappelais, impose le point de fuite. Autour, s'équilibrent deux masses. C'est l'âge ancien et le nouveau. Vingt ans ont suffi : ce sont deux mondes autant séparés que par le ciel et l'enfer. Mais où le ciel, et où l'enfer ? Il semble que le conteur ait voulu que le monde nouveau sans cesse nous ramenât à l'ancien. Il nous serait agréable de pouvoir juger dogmatiquement. Hélas, le conteur a voulu d'abord nous piquer et nous réveiller. Droite ou gauche, pour ou contre, qu'il s'explique ! Il ne s'agit pas moins que de l'évangélisation de la terre Tahiti. Déciderons-nous à l'intention ou aux résultats ? Ces puritains sont absurdes ; la doctrine en est-elle atteinte ? Et les catéchumènes, je l'avoue, sont encore bien loin de l'état de grâce. La bonne semence pousse d'abord ses plus folles plantes. Térii le récitant, — devenu Iakoba, et diacre de la maison du Seigneur — il est toujours le piètre Térii, vaniteux, cupide, et sourd à tout le divin ; c'est un traître à tout, et le Judas à jamais quelle que soit la robe. Paofaï, au contraire, que l'on martyrise pour ses dieux, et qui va s'écorchant les pieds aux récifs, c'est lui le grand-prêtre pour toujours. Osez donc décider !

Je devine, il est vrai, quelque native ironie, dès qu'il s'agit des *Piritanés*, les puritains de la Grande Ile. C'est rivalité de marin et de Breton. Et la sacerdotale orgie des montagnes, où revit, tout déformé, le culte de la Vierge espagnole, indiquerait d'autres préférences. Après tout, c'est un catholique qui parle, car cesse-t-on jamais d'être catholique ? Mais je trahis en forçant le trait. Segalen ne veut pas être présent. On dirait qu'il a pris horreur du Moi et qu'il a résolu de laisser Tahiti à son destin. D'où ce refus de conclure, et simplement ces documents et dossiers d'un procès devant nous, ce qui surprenait Farrère et surprendra plus d'un lecteur. Mais la vie se moque bien de conclure. Sous d'autres costumes, d'autres rites et d'autres mots, elle continue et continuera d'être soi.

Les apparences persuaderaient que tout change. L'historien se nourrit de ce gibier-là. Ne pensez point que Segalen ignorât l'histoire de sa chère Tahiti. Il avait lu avidemment tout ce qu'on en peut savoir. Quelle documentation marginale, s'il avait voulu ! A faire pâlir Flaubert, si fier de

toutes ses paperasses carthaginoises. Mais c'est ici que je me plais à ressusciter le naturaliste, et j'imaginerais quelque dialogue entre le naturaliste et l'historien. L'historien pense le temps qui passe et le devenir sans retour des religions et des coutumes. Le naturaliste penserait les natures comme il convient à la sienne. Or, les natures résistent. Elles sont, en dépit de toute thèse, ce qui ne bouge un peu qu'à grand renfort de millénaires. L'historien aurait beau dire que les dieux de Tahiti sont morts et que le nouveau dieu est venu, et que ce sont maintenant d'autres mœurs et d'autres lois. J'entends mon Segalen qui répliquerait que la fausse pudeur aussi est venue, qui n'est pas la vraie, et qu'elle régente à contre-nature ces parages frénétiques. Il dirait encore : On peut croire que l'on tue les dieux. Sous d'autres noms, ils renaîtront, et les mêmes toujours. Importez vos dieux d'hommes pâles en Tahiti ; ils deviendront des dieux de Tahiti. Prétendez-vous arracher à l'île ses « entrailles vertes » ? De cette cosmique matière renaîtront les voluptés qui sont les voluptés de Tahiti. C'est bien pourquoi toute prédication est hypocrite, et de même toute conversion. L'homme tient à la terre, à la forêt, au soleil. Je le vois comme un fruit de nature. Vous pouvez gauchir et traquer et masquer frauduleusement. Vous obtiendrez des Tahitiens ployés, mais non pas même diminués. Peut-être leur soufflerez-vous de s'oublier eux-mêmes ? Alors, ils s'ébahiront de ceux qu'ils furent, ces immémoriaux. Et parce qu'ils auront renié l'ancien dire et l'ancien costume, quelque Paofaï du vieux temps les prêchera et les maudira.

Pauvre Paofaï ! Il a bien perdu son éloquence. Tahitien est Tahitien pour toujours. Demandez plutôt à ce jeune Piritané, ingénument collectionneur d'insectes ; jamais il n'apprendra la vertu de fidélité à sa petite compagne de natte. Arrive un beau bateau de commerce ou de guerre. A la nuit, les filles nageront vers lui, comme des ondines. C'est toi donc qui as gagné, prêtre des anciens dieux.

Vous saisissez d'où procède l'humeur d'ironie. Car l'ironie est partout dans cette longue histoire de la conversion. C'est du récit à lèvres pincées. Que les prédicateurs piritanés vont vite ! trop vite. L'ordre de la grâce ne se substitue pas si facilement à l'ordre de la nature. Expérience manquée. Entendez bien que le badinage ici n'est point gratuit, comme il serait dans un conte de Huron ou de Persépolis. Plutôt, il nous engage à varier les prises. C'est nous reculer de conclure, et de condamner tout, ou d'admirer tout. C'est pourquoi je ne crois point que l'ironie que je dis soit signe de misanthropie ou de scepticisme. Elle serait presque un signe du contraire. Elle n'est pas non plus une arme. Il n'y a pas plus de combat que de thèse. Je

vous répète que c'est un œil qui regarde. Et les hommes font toujours un noble spectacle, le seul spectacle digne d'un homme.

Le conte philosophique, en Voltaire ou en Diderot, était principalement politique. La grande affaire était de s'y moquer des ministres et des prébendiers de toutes farines. Les vrais hommes n'y paraissaient guère. Ce n'était que des cartons peints. En méditant les *Immémoriaux*, je devine que le conte philosophique propre à notre époque ne serait pas tant politique que sociologique. Historique, ou utopique, ou exotique, de toutes façons, je le vois qui décrit et non pas qui attaque. Kipling et Huxley en fourniraient des exemples ; mais quel exemple meilleur que celui-ci ?

Il est entendu que le Sociologue n'est qu'un pédant, mais c'est justement parce qu'il n'y va pas voir, jugeant sur pièces, et c'est beaucoup dire. Nous sommes peut-être au siècle des rencontres. On a d'abord imaginé le bon sauvage ; il a bien fallu le rencontrer. Un rêve à la Rousseau conduit souvent vers les écoles de la marine. C'est, par concours, se donner un droit d'entrée aux paradis perdus. Je parie que l'enfant Rarahu avait fait des signes au lycéen de Brest. Peut-être n'aurions-nous pas les *Immémoriaux* sans le *Mariage de Loti* ? On peut s'armer par souvenir contre toutes les sortes de Rarahu. Mais rouvrez le livre de Loti, la petite vous désarmera. J'aperçois pourtant dans le roman de Segalen le propos délibéré de ne pas écrire un autre *Mariage*. Loti est tout et partout dans son roman. Il ne s'y occupe que de soi. Peu de chose dans cette tête-là, mais le cœur sent et la plume est taillée. Quand le voyageur reviendra, ne lui demandez que des couronnes séchées et son carnet de phrases. Sa Tahiti n'est qu'un songe. Certes, le livre garde quelques attraits de l'innocence. Segalen ne le méprisait pas. Mais enfin, qu'importe la mélancolie d'un voyageur, s'il n'est parti pour ne trouver que soi ?

C'est Tahiti que prétend découvrir Victor Segalen. Je reconnais qu'il y mit de l'obstination. Que Tahiti ne soit donc que Tahiti ! C'est pourquoi il prend ces hommes avant le péché originel, j'entends avant l'arrivée des Missionnaires. Très exactement, les hommes pâles viennent de débarquer quelque part, et, par une ruse de très grand art, nous allons à leur rencontre. Ainsi nous communiquons d'abord aux entrailles vertes de l'île et nous vivons la chaleur des dieux. Le livre fini, je parie que vous reviendrez à ce début, — qui est le plus beau et le plus vigoureux du conte. Il faut redire que cette peinture rivalise avec les plus célèbres et qu'il est juste d'évoquer, comme on fit, les savants prestiges de Gauguin. Les moyens sont différents. Mais ce sont les mêmes effets de puissance et de splendeur.

Partout la couleur du printemps et toutes les couleurs. Ce sont d'abord des teintes de nuit où le safran des corps et de la lune s'irradie parmi les transparences. Puis l'éclat conjugué du ciel et de la mer; et le dieu des profondeurs soulève la barque de son épaule bleue. Puis des fêtes et des fêtes; les foules et les danses, les hurlements de la colère ou de la ripaille. Il faudrait étudier, page à page, l'art de grouper et d'opposer. La plastique ne peut être ni plus radieuse ni plus construite. Une main de maître étale, empâte ou cerne. Elle ordonne un monde solide et monumental. Mais attention ! cette apparence de merveille dissimule ses maléfices. Comme en cette toile de Gauguin (le champ bouton d'or et la barrière en diagonale mauve et rose), si vous approchez, vous apercevrez l'idole et les crânes rituels. L'immense torpeur inquiète. Le venin fleurit. Il y aurait quelque chose à deviner; mais qui entendra la question ? L'horreur se farde. On y coudoie de la lèpre, on y glisse sur le sang. Tel est donc le paradis ? Et là-bas (bouchez-vous le nez) derrière le mât sacré, monte l'odeur du charnier où l'on précipite les animaux et les hommes. Risquez-vous à suivre le grand prêtre et le récitant. Cette promenade au plus clair de la lune vous instruira. Si vous espériez soupirs et guitares, maudissez l'auteur. Je l'ai béni, car je les redoutais. Et, en vérité, il est un dogme ou un mythe de Tahiti; si vous ne pâmez pas à l'idée de tant de délices, de quel bois êtes-vous ? Mais Segalen a osé contre les fadaises. Et il a écrit le seul livre peut-être sur Tahiti.

•

Mirages évanouis, que reste-t-il ? D'admirables hommes, mais des hommes qui sentent l'homme, et non je ne sais quelle pommade de cinéma. Danseurs, conteurs, diseurs de riens et de dieux; et guerriers aussi; marins aussi, toujours d'une île à l'autre, ou rêvant d'un au-delà des îles. Nietzsche eût aimé ces hommes-là, qui sont des forts de la race éternelle. Il eût aimé ces dieux, qui sont de vrais dieux, muets et cruels, et qui fabuleusement se nourrissent de chair. Que si vous donnez dans le sauvage et la sauvagerie, courage donc, et faites confiance à Segalen. Car il est vrai qu'il y a une grandeur de l'homme tout naturel, mais il ne faut pas se payer de mots. Pour ma part, j'ai fait confiance à ce voyageur parce qu'il a su reconnaître l'homme et parce qu'il a su dire les dieux.

Que de livres célèbres, où la mythologie n'est que bâtarde ! Et pourtant, si la peinture des dieux est manquée, il y a chance pour que celle des hommes ne vaille

pas davantage. C'est du muscle et du sang, de la colère et de la peur, de la gorge et de la voix, que ces dieux Maoris naissent et renaissent à tout instant ; et c'est la force principale du livre que la mythologie n'en soit pas imposée une fois pour toutes. Je donnerais bien des tomes de Sociologie pour tel chapitre des *Immémoriaux*. Car souvent ceux qui se croient des sociologues ne sont au mieux que des historiens, et c'est pourquoi ils sont si faibles et si dénués quand il faut débrouiller les mythes essentiels. Ils en arrivent à feindre une autre nature humaine, qui serait la primitive, et la rançon du savoir serait de ne plus rien comprendre. Dans le livre de Segalen, tout est saisi au vif ; comment la peur et la haine engendrent l'horreur, et l'horreur la jubilation des fanatiques ; comment les dieux apparaissent et comment ils n'apparaissent pas ; comment l'inspiré se persuade de l'être, et comment l'homme demeure un homme à cent mille abîmes des dieux. A plus d'un détour, j'ai cru entendre que Segalen lisait Homère, le poète par excellence, qui a su que nous avions un corps.

Ainsi la plus profonde culture de la Mer Intérieure, science et poésie ensemble, était bien nécessaire à cet explorateur de l'autre Océan. Les étoiles ne sont plus les nôtres, ni parfois les usages et les mœurs ; mais le scepticisme de Diderot est de loin dépassé, qui n'accumule que de petites raisons. Loin derrière aussi, le bon sauvage, qui serait le mauvais sauvage aussi bien, et qui ne serait point nous. On voit trop que des habits nouveaux ne les font point moines, ces Maoris qui ne sont plus que des Maoris prêchés. C'est que le foie, la tête et le cœur, et le reste, sont immuablement. D'où, malgré la sévérité du regard final, cette grande sérénité qui rayonne sur tout le livre et lui communique partout la paix et la magnificence.

MAURICE SAVIN.

LA POÉSIE DE VICTOR SEGALEN

Victor Segalen est l'un des plus originaux de ces poètes du début du vingtième siècle que l'on rattache encore à l'école dite « symboliste ». Il y aurait beaucoup à écrire là-dessus, et, d'abord, qu'il n'y eut point d'école symboliste, mais des tempéraments fort divers, courbés sous une esthétique qui ne leur convenait pas également à tous. Tel n'est point notre propos. D'ailleurs, de par sa vie errante, Segalen eut la chance d'échapper, partiellement du moins, à tout ce qu'il y avait chez la plupart de ces poètes, de périssable, de contourné, de soumis aux modes de l'époque.

Segalen est un poète qui n'a guère fait de vers — du moins conformes aux règles. Les *Stèles* ne suivent aucune mesure classique et se passent des rimes finales. Par contre, *Odes* et *Thibet* marquent un retour à des rythmes, sinon traditionnels, du moins réguliers. Une Ode et quatre fragments de *Thibet* se retrouvent dans l'« Anthologie poétique » de Robert de la Vaissière. Ces poèmes sont fort simples et sobres et se déroulent sans éclats ni coruscations. Ils sont peu « symbolistes » à dire vrai. Voici, pour exemple, le début de *Vent des royaumes :*

Lève, voix antique et profond vent des royaumes
Relent du Passé ; odeur des moments défunts.
Long écho sans mur, et goût salé des embruns
Des âges ; reflux assaillant comme les Huns.

Tout au plus, peut-on remarquer la quasi arythmie, ou la souplesse du rythme, si vous préférez. On sent bien, toutefois, que Segalen ne semble guère se préoccuper, sinon des recherches de rythme rare, du moins de rimes « riches ».

Reniant cette tradition qui veut que la plupart des poètes commencent par écrire des vers réguliers — ou à peu près — avant de trouver leur voix propre et leur voie, Segalen, d'emblée, adoptera ce vêtement large et aisé du verset, qu'on a appelé depuis le « verset claudélien », parce que Claudel l'a marqué de sa griffe royale.

Rappelons-nous que les *Stèles* de Victor Segalen ont paru en 1912 à Pei-King puis, en 1914 à Paris, chez Crès. Et les *Cinq Grandes Odes* de Claudel « suivies d'un Processionnal pour saluer le siècle nouveau, » aux éditions de l'Occident, en 1910. Segalen qui fut lié avec Claudel, lui a d'ailleurs dédié ses *Stèles*. Mais il ne faut pas se hâter de considérer Segalen comme un disciple de notre grand poète. Car « il a payé ce qu'il a appris » comme le clamait fièrement le soldat de la ballade de Kipling. Je ne veux point ici retracer sa carrière aventureuse. Jean Loize l'a ainsi évoquée en tête du catalogue de la belle exposition qu'il a consacrée à Segalen :

« Il y a une singulière grandeur dans tous les desseins que poursuivit Victor Segalen.

« Avant d'écrire il avait parcouru le globe pour confronter ses rêves au réel. A ses croisières, à ses équipées, il avait voulu des fins sans bornes : Polynésie, qui s'éparpille dans le plus vaste Océan ; Chine, le vieil empire millénaire, et le Thibet, cette pente du *toit du monde...* »

Les admirations de Segalen, c'étaient Rimbaud, Debussy, Claudel, Gauguin, dont il retrouva la trace dans une île d'Océanie. Vous voyez qu'il avait le goût sûr, pour son temps, et que ses enthousiasmes le portaient tout naturellement vers les cimes.

Il doit surtout à la Chine, dont il étudia passionnément l'histoire et la langue. Il employa toute ses forces d'homme, toute sa science de savant et tous ses dons de poète à essayer de la comprendre du dedans, et à écarter tout pittoresque superficiel pour retrouver l'essentiel de sa mystique et de son esprit profond. C'est cette quête passionnée qui fait l'intérêt des *Stèles*, à propos desquelles Remy de Gourmont dit fort justement : « On se sent dans un autre monde ».

L'édition de Crès, l'édition seconde, contient seize poèmes de plus que la première — de Pei-King. Ce n'est pas celle-ci que j'ai entre les mains, bien sûr, parce qu'elle est rarissime.

Segalen avait étudié, avec Gilbert de Voisins et Jean Lartigue, la sculpture et les monuments funéraires en Chine, dans les provinces du Chan-si et du Sseutch'ouan. Sa préface à *Stèles*, bien qu'extrêmement simple et sobre, est donc, à la fois, d'un poète et d'un archéologue. Mais l'archéologue sait se faire oublier et jamais ne pèse ou ne pose, au détriment du poète. Voici le début de cette préface où Segalen nous dépeint les différentes espèces de stèles et en dégage la symbolique :

Elles sont des monuments restreints à une table de pierre, haut dressée, portant une inscription. Elles incrustent dans le ciel de Chine leurs fronts plats. On les heurte à l'improviste : au bord des routes, dans les cours des temples, devant les tombeaux. Marquant un fait, une volonté, une présence, elles forcent à l'arrêt debout, face à leurs faces. Dans le vacillement délabré de l'Empire, elles seules impliquent la stabilité...

Le miracle, encore une fois, c'est que les recherches du savant aient soutenu et nourri l'inspiration du Poète qui rend leur vie (si j'ose dire) et leur primeur, à ces monuments funéraires des Han, érigés deux mille ans auparavant. Dans ces inscriptions, il sait unir la grandeur à la familiarité la plus humaine. Ecoutez la fin de l' « Edit funéraire », où l'Empereur « ordonna » sa sépulture. Il se voit couché dans la tombe :

— Je suis sans désir de retour, sans regrets, sans hâte et sans haleine. Je n'étouffe pas. Je ne gémis point. Je règne avec douceur et mon palais noir est plaisant.

Certes la mort est plaisante et noble et douce. La mort est fort habitable. J'habite dans la mort et m'y complais.

Cependant, laissez vivre, là, ce petit village paysan. Je veux humer la fumée qu'ils allument dans le soir.

Et j'écouterai des paroles.

Sonne parfois, ailleurs, la voix grave de la résignation des sages :

Point de révolte : honorons les âges dans leurs chûtes successives et le temps dans sa voracité !

Une stèle module silencieusement l'éloge de la jeune fille : — *A celle qui, prête à donner ses lèvres à la tasse des épousailles, tremble un peu, ne sait que dire, consent à boire — et n'a pas encore bu.*

Voici passer le galop des conquérants, sur la stèle : « Du bout du sabre » :

Nous autres, sur nos chevaux, n'entendons rien aux semailles. Mais toute terre labourable au trot, qui se peut courir dans l'herbe,

Nous l'avons courue.

Nous ne daignons point bâtir murailles ni temples, mais toute ville qui se peut brûler avec ses murs et ses temples,

Nous l'avons brûlée.

Alors nous voyons se lever du fond des temps et accourir au galop, les cavaliers et séides de Tamerlan ou de Gengis Khan, les Mongols sinisés ou les Chinois mongolisés. Ce m'est tout un. C'est la grande chevauchée de la mort, les villes rasées et les pires excès car :

Tout ce qui peut se faire, enfin, du bout du sabre,

Nous l'avons fait.

crient-ils fièrement, avec une férocité joyeuse . Il reste sur les stèles les traces des querelles des violents et des forts : « Le Serment sauvage » :

— Toi ou moi ou tous les deux tués, — cela, je le jure.

Sur d'autres, tremble l'éternel désir des hommes :

La fille pure attire ton amour. Même si tu ne l'as jamais vue nue, sans voix, sans défense — contemple la de ton désir.

On y retrouve toutes les traces enfin, d'une civilisation morte, avec sa sauvagerie, mais aussi son irrésistible douceur. Le pays des hommes qui prétendaient connaître le « chemin de l'âme », proclamaient un « hommage à la raison » et s'enivraient de musique :

A travers les cheveux du luth, dans la rumeur des tambours, sur le dos du tigre de bois creux.

La Chine ancienne récréée par un Européen et pour des Européens, mais gardant tous ses sortilèges et ses mystères, transfigurée de poésie. Une œuvre d'une originalité profonde, parce que nourrie aux sources vraies.

Outre les *Odes*, l'autre grand poème de Victor Segalen, achevé, mais inédit, c'est un hymne au Thibet. Je pense que le poème mériterait d'être publié en entier car les extraits que l'on a pu lire ne donnent qu'une très faible idée de l'ampleur et de la hardiesse de l'entreprise. C'est parfois rugueux et rocailleux, mais aussi très souvent empreint d'une grandeur véritable et d'une étrange beauté. Segalen a senti que, pour tenter d'exprimer ces montagnes et ces plateaux démesurés, il fallait briser avec la norme consacrée. Il lui faut chercher un nouveau mode d'expression. Et il déclare dès le début :

Lors, que mon chant ne suive point en leur trop
[commune mesure
Ces vains jeux de mots encadastrés.
Le rythme, qu'il se fasse bond et, crevant la vieille
[masure,
Chemine jusqu'à tes cieux astrés...

Le poète, au long de cet hymne, cherche à exprimer deux impressions dominantes. Du moins à ce qu'il me semble. D'abord, la gigantesque muraille, la « dressée » victorieuse et quasi incommensurable du Thibet. Sa hauteur. Sa verticalité :

Ce pont arqué du ciel à l'enfer — ce *surhaussement du continent plus que lui-même* — cette *véhémence dans le solide*. Mais, en même temps, il cherche à nous faire apprécier l''étendue horizontale, la « couchée » de ce plateau, où des fleuves énormes cherchent leur équilibre et leur régime : *Sautant, roulant, fluant, bavant*. Et cela, jusqu'à la mer : *hydropique bavochure ; la mer sans monts, la mer sans front, la cuve d'ennui gris-de-plomb*.

Il nous veut donner l'illusion qu'après la lecture de cette partie de son œuvre, sous nos yeux :

« Les grands pays muets longuement s'étendront »

comme la terre promise sous le regard du Moïse d'Alfred de Vigny.

Certes, il n'est pas facile de se faire le chantre du Thibet, de tenter de donner un rythme à la démesure d'organiser et de cadencer le chaos, d'exprimer dans de fluides versets le plus extraordinaire des bouleversements géologiques qui aient jamais soulevé l'écorce de notre globe terraqué ! Mais la grandeur de ce poète c'est d'avoir tenté cela et d'avoir osé s'ériger,

face au Thibet, avec son corps minuscule et nos pauvres mots humains :

Puissé-je — moi — scander à coups de reins dans ta grandeur
Cet hymne mouvant, ce don farouche,
Tribut d'escalade et d'essor, à Toi des pays le plus haut
— Mon cœur, qu'il en batte chaque mot.

●

Quand nous rouvrirons, encore une fois, les rares recueils de ce poète, ce sera moins pour y découvrir des nouveautés ou des recherches de rythmes, de mots et de rimes que des éléments fonciers non moins importants à mon avis. Ce poète dit « symboliste » n'a voulu qu'exprimer et nous faire connaître — en soumettant le plus étroitement possible son langage à l'objet qu'il peint, qu'il soit stèle ou montagne — des aspects de la nature et les secrets d'une civilisation que nous connaissons mal, mais qu'il avait pénétrés, lui, autant que cela puisse être permis à un Européen. Aussi son message reste-t-il précieux et doit-il prendre place à côté de ceux d'un Lafcadio Hearn, de Gauguin pour l'Océanie, de Paul Claudel pour la Chine et le Japon. De tous ceux, enfin, qui ont cherché à élargir notre horizon littéraire et artistique, et à nous apporter un exotisme de bon aloi. Parce qu'ils ont payé de leur personne. Parce qu'ils se sont montrés infiniment réceptifs et ont essayé d'assimiler ces pays « étranges » avant de tenter d'en exprimer l'originalité ou la beauté.

MAURICE FOMBEURE.

SECRETS D'UN LIVRE ET DE LA CHINE

Victor Segalen est de ceux qui ont entendu la voix qui dicte. Elle s'éleva pour lui sous les ciels lointains de ses successifs périples. Voyage : changement et comparaison où le meilleur de nous-même fermente et recrée.

Des terres éparpillées de l'Océanie, du jaune tremplin d'Asie avec son plus haut bloc en lutte contre le ciel — le Thibet — Victor Segalen s'est mesuré, au-delà de tous océans, Breton audacieux que l'ironie protège, avec la Terre, longue ou dressée.

Mais son besoin de grandeur, buté à l'espace qui se sonde, s'arpente ou s'échelonne, a trouvé dans le temps une échappée que ne limite aucun horizon. Il est dans le message des écrivains durables des termes pour les fixer, des mots-clefs pour nous ouvrir les portes de leurs œuvres. L'époque qui a préparé Segalen (celle de Gide, de Claudel et de Valéry) aima les mots plus qu'aucune autre, orgueilleusement, non pour le bégaiement d'un demi-sommeil inspiré, mais pour la plénitude de leur son et de leur sens.

Immémorial (et son pluriel *immémoriaux*) est ce vocable que le jeune médecin de marine a retenu pour son premier livre, voyage dans un voyage, exploration des sources perdues et resurgissements du passé, sans signes, de la race qui se meurt aux Iles des mers du Sud : les Maoris. Ce mot qui défie le temps, on le retrouvera justement sous la plume de Claudel pour qualifier la Chine — « immémoriale » —, dans un de ses plus récents écrits, qui commente des images d'Asie.

Sur sa terre celte d'Armor et d'Arvor, l'auteur des « Immémoriaux » polynésiens voulait aussi prêter l'oreille aux échos fidèlement transmis : tout le légendaire de la Bretagne. Pour cette tâche encore, la mort est apparue trop vite. On s'avisera sans doute un jour du passé de l'Afrique,

également immémorial: ses « griots » — la caste des chanteurs de louanges — n'en sont-ils pas les seuls gardiens, jamais encore entendus ?

Célébrant, un peu plus tard, l'immensité asiatique, Victor Segalen, devenu explorateur, a remonté aussi les fleuves du temps. Et c'est aux plus lointaines formes qu'il assujettit sa pensée d'homme en marche, son besoin de rythme. Ainsi se sont ordonnées impérieusement — thèmes et modes nés en route —, les *Stèles* et les *Odes*.

Au verset de Claudel, long souffle pour décrire et convaincre, le poète brestois donnera des cadences tout autres, qui s'accordent avec celles de l'Asie comme avec ses propres battements. Les coups d'ailes de notre époque — Hong-Kong à cinq jours de Paris — ont bien rapproché de nous les sources de Segalen. D'autres sont venus sur la même terre d'ocre, soudée à notre Europe, tels Saint-John Perse ou Michaux. Et les splendeurs lisses d'*Anabase* s'alignent sur les grandes courbes fluides des stèles, dans l'ombre de Rimbaud qui leur promet la durée. Elles se sont fondues au cœur de ce pays sans bornes et non sur les quais où l'on effleure l'Asie. On pourrait affirmer que Segalen n'usa jamais de l'adjectif « exotique », au goût de hâte et de goudron, lequel lui devait soulever le cœur. Marin pour qui la mer était plate, grise et sautillante, l'écrivain exerça toujours un office efficace: explorer, enseigner, guérir. On le vit grand « découvreur » de la statuaire chinoise, volontaire contre la peste au pied de la Grande Muraille, patient instructeur de futurs médecins à Tien-Tsin, et même chargé de soigner le fils d'un des hommes qui allaient recommencer la Chine: Yuan-Che-K'aï. De cette rencontre, il tirera d'ailleurs un grand enseignement.

Les années d'intimité chinoise de Victor Segalen expliquent la texture sans faille des *Stèles*. Mais le même Européen jadis attentif aux échos maoris, sachant désormais déceler l'idée dans l'image de l'écriture chinoise, va se trouver le témoin curieux et averti, qui sait voir et peut tout entendre, d'un bouleversement de plus d'un quart de la population du globe: quatre cents millions d'hommes sont en révolution.

L'événement ondulant, bouillonnant, précis, va faire entendre ses cris, en 1911. C'est là, avec ses limites et ses excès, l'opposé de ce qui, à l'accoutumée, touche Segalen, épris du beau et du durable, sculpté, écrit, désintéressé, — éternel.

Mais le poète était aussi médecin. Une crise s'observe même si on ne peut y parer. Pouvait-il prévoir que la Chine

n'en serait jamais remise, après plus d'un tiers de siècle de soins étrangers. Qu'est-ce qu'un siècle, il est vrai, dans l'histoire de la Chine ?

•

Depuis 1909, Victor Segalen est dans la capitale chinoise, au premier rang, et les acteurs du drame eux-mêmes lui sont devenus familiers. La révolte, c'est un voyage qui commence, prêt à changer le paysage et ceux qui s'y agitent. Comment ne pas être tenté de garder mémoire de ce qui déferle devant son quotidien horizon ?

Certes, l'auteur des futures *Peintures,* (deux cents pages de *mirages fuyants...*) ne faisait qu'en mission de la photographie. Aussi bien, les « reportages » n'obtenaient-ils pas encore les suffrages du public, voire de l'Académie. Tenté d'en écrire, Segalen ne se décidera pourtant que deux ans plus tard. Il aura trouvé si bien alors sa donnée et son mouvement que la gageure sera tenue en trois mois : quatre-vingt douze jours exactement pour bâtir — et même enchevêtrer — un ouvrage qui est le plus lu, semble-t-il, de tous ceux qu'il a publiés : ce n'est pas celui qui visait le plus haut.

Il l'a écrit, d'ailleurs, en se défiant du résultat. Et le graveur inspiré, mais épris de perfection, des *Stèles,* laisse ici courir son verbe. Il pourrait imprimer en épigraphe du volume le mot qu'Alain-Fournier écrivait juste à la même époque : « Je voudrais être lu ».

Et comme cela suppose quelques connivences, Segalen se prémunira contre tout reproche. Il adoptera une couleur dominante, légère et nuancée : l'Ironie. Il est trop Breton pour ne pas vivre avec elle comme avec une compagne souriante. Elle est sans doute présente dans toute son œuvre, même la plus lyrique, mais « sous-jacente ». Ici l'ironie montre un peu ses dents blanches, pour ajouter au mystère ; c'est une des trouvailles — celle-là dans le ton — de ce récit singulier : *René Leys.*

Si l'événement a été le prétexte du livre, celui-ci avait déjà, exigeant, son héros ; la Révolution devenait un épisode de l'Aventure. Nul ne saurait trouver moins attachants les personnages de Balzac, de Flaubert, voire du *Grand Meaulnes,* depuis qu'il a été révélé tout ce qu'ils doivent à des êtres dont on sait le nom et les traits.

Les « sources » d'un livre n'expliquent d'ailleurs pas tout. Elles ne font le plus souvent que compliquer le nombre d'inconnues du problème. Le rôle de création de l'écrivain n'est ainsi que transposé. Tout au plus peut-on souhaiter une première lecture non prévenue avant d'aborder certaines précisions d'histoire littéraire, dont chacun ne garde que ce qui lui agrée.

Avouons tout de suite : René Leys a existé, sous un autre nom, dans le même cadre et dans des « situations » fort proches de celles qui lui sont ici attribuées. Et consolons même les âmes sensibles en ajoutant : il n'est pas mort le 18 novembre 1911, malgré la dédicace qui insiste : « à sa mémoire ». Ce *bon fis d'un excellent épicier du quartier des Légations*, c'était, en fait, le fils du directeur de la poste pékinoise. Il n'était point Belge, ni élève de *l'école moyenne de Termonde*, mais Français, de père et de mère (Il épousa plus tard une anglaise, après être entré à la Banque O'Neil, le Crédit Foncier d'Extrême-Orient ; sa dernière trace est à Shanghaï). C'est là tout ce qu'on sait du modèle, qui s'estompe derrière le personnage qu'en a fait Segalen (1).

Il a laissé, sur leurs papiers chatoyants, des lettres que nous rouvrirons, et un portrait que l'on interroge. La seule photographie gardée par Segalen, collée en tête du manuscrit de son roman, nous le montre tel qu'il est décrit, *mince et brun*, avec des *yeux fort beaux, très jeune* et *dolent*, vêtu d'ailleurs d'un costume de mandarin. Tout le livre est le récit de ses aventures au palais, que nous voudrions croire authentiques. Au retour de son père en France (tel chapitre parle d'un mariage) Victor Segalen avait reçu mission de veiller de loin sur Maurice Roy, fort instruit de la langue chinoise et qui fut un « professeur » très doué, mais fantasque.

Segalen, revenu de son premier voyage à travers la Chine, avait tout à apprendre de Pékin : la ville impériale gardait encore tant de mystères. Un ardent désir d'entrer dans la « Ville violette interdite » a bien obsédé l'auteur, et l'on peut tenir pour réels ses essais de contacts avec des médecins chinois, voire des eunuques, pour en forcer l'entrée, et l'inconnu. Le « Dedans », il n'en avait que deviné une partie, lors d'une réception du Ministre de France, présentant ses lettres de créances le 18 juin 1911, c'est-à-dire moins de quatre mois avant le début de son histoire datée. C'est un des mérites de cette aventure mystérieuse de n'éclairer que deux protagonistes : René Leys et l'auteur,

---

(1) Madame Yvon Segalen nous apprend, au retour de Chine, que Maurice Roy est mort à Shanghaï, tué accidentellement dans un ascenseur...

menant leur ronde inquiète autour du somptueux secret de l'empire chinois.

On peut se demander si la richesse de Segalen n'est pas fonction de l'imprécision de son personnage « social »: il est marin, mais il est aussi médecin, et sans doute préfère-t-il les routes à la mer, et s'attarder devant une stèle que rendre valable un diagnostic. Il est explorateur tout en restant poète. Aucune de ces activités il ne la pratique en amateur, et son éclectisme aime à creuser — successivement. Il échappe à toute classification et se trouve ainsi, face à l'exotisme, dans une attitude d'exception.

La Chine — et Pékin — ont été bien malmenés, semble-t-il, dans les nombreux ouvrages qu'on leur a consacrés. Même sans remonter à beaucoup plus d'un demi-siècle, on s'effare des successives incompréhensions. Le Comte de Rochechouart, par exemple, veut bien reconnaître que Pékin (qu'il nous décrit) est avec Venise, Constantinople et Ispahan une des quatre plus *étranges* villes du monde, mais il sent encore en lui la même rancune qui avait fait incendier le Palais d'Eté en 1860 — quelque vingt ans avant son livre: *Somme toute, à Pékin,* écrit-t-il, *comme dans toute la Chine, les plus beaux monuments ont été édifiés par les chrétiens occidentaux.* Et plus loin: *Les Chinois, qui n'ont pas le sens de l'esthétique et dont l'architecture et les arts sont nuls, violent outrageusement les lois les plus simples de la statuaire,* et *leur cœur est fermé à l'émotion du beau.* Car ce que notre plénipotentiaire préfère est tel endroit de la ville où l'*on est délivré de la vue des Chinois...*

Aurons-nous plus de chance avec un classique à gros tirage: *Les derniers jours de Pékin ?* Le tendre Pierre Loti joue ici les conquérants, fier de s'étendre *tout botté sur les belles soies dorées,* avec *deux ou trois robes impériales* (sic) *brodées de chimères d'or* comme couvertures, dans le « Palais du Nord ». Il est mal tombé sans doute pour son entrée à Pékin, ce 20 octobre 1900. Une colonne internationale l'occupe depuis le 14 août, à la suite de la révolte des « Boxers ». C'est donc un journal d'occupation qu'il nous livre, et aussi un choix d'adjectifs et d'aveux: *enceintes effroyables, vieux palais farouches* aux *horribles monstres, prétentieuses et bizarres rocailles,* bibelots pleins de *saugrenuités* (dont il fait dresser officiellement l'inventaire), *supérieur génie de l'horrible, repaire des Fils du Ciel, lieu d'oppression et de magnificence.* Et, comme pour conclure: *tout est incompréhensible; on se sent profondément étranger à l'énigme des formes et des symboles.* Mieux vaut que railler sans doute, s'avouer ainsi un *barbare non initié,* comme le fera, au cours de ses seuls huit jours pékinois, le capitaine de frégate du *Redoutable.*

Un peu antérieur, l'énorme *Pékin* du Père Favier (imprimé en 1897 sur les mêmes presses lazaristes d'où sortiront les *Stèles* quinze ans plus tard) contient un plan du palais sur lequel a dû souvent rêver Victor Segalen.

Le *Pékin qui s'en va* de Louis Carpeaux (fils du sculpteur, alias Henri Niellé) se penche aussi, avant la guerre de 1914, sur le secret de l'immense Cité interdite.

Il y a de curieuses concordances de thème, de « climat », de détails, entre le célèbre *Vasco* de Marc Chadourne et l'œuvre longtemps méconnue de Victor Segalen. Un héros y vit aussi « entre le réel et l'imaginaire » et le narrateur tente de « démêler ce qu'il peut y avoir d'extraréel, de surajouté en son récit » — « imposé par des forces intérieures dont il n'était pas maître. »

Ici, c'est « l'investissante personnalité » de Plessis qui « subjugue l'esprit troublé » de Vasco. Comme René Leys, ce dernier est sujet à des « angoisses nocturnes et des hallucinations ». « L'extraordinaire imposture » se limite, en somme, à un retour de voyage non accompli de Plessis. Leys, lui, mêlait le réel et l'imaginaire tout au long d'un roman qui ne veut pas conclure. Marc Chadourne préfère bien informer le lecteur. Son « Vasco de l'Ile St-Louis » est, paraît-il, « tout congestionné de Nietzsche » et son « dépassement de soi » pose un « duel hamlétique » (*sic*) entre « son surhomme et lui. »

Les cinquante dernières pages seront (ainsi que dans le livre de Segalen) des extraits de Journal, et comme le « goût du malheur » ne suffit pas à tout rendre clair, la fin replongera dans l'inexpliqué, par un nouveau départ de Vasco.

Il semble qu'il y ait, de Leys à Plessis, plus qu'une assonance. La différence totale de cadre (Tahiti au lieu de la Chine) ne suffit pas à nous faire oublier Segalen — et nous y ramènerait plutôt. Au pays du « jouir » Plessis, s'enquérant des superstitions avec un « intérêt passionné » — « secret à approfondir », dans ce pays auquel « personne ne connaissait rien » — nous rappelle une fois de plus le médecin de marine, et les « tikkis », les « maraès » de ses *Immémoriaux*.

Sans doute ne peut-on redécouvrir Tahiti et en oublier les classiques. Vasco cite Cook, Loti et Gauguin. Bien que Segalen ne soit pas mentionné, ses livres étaient sans doute, en 1923, dans les bagages du voyageur qui, au pays des Immémoriaux, « rêve de Thibet ». Mais il faut laisser ce mystère de plus à ce beau livre, qui, comme *René Leys* —

et dix ans après lui, est lourd de « demi-soupçons » et « d'interrogations sans réponses ».

Les ouvrages français sur la Chine se succèdent. En 1934, Henri Casseville publie *Pékin, Ville Eternelle* où, sans hâte, le voyageur exalte une cité qu'il aime et connaît bien. Vingt années, heurtées d'Histoire ont transfiguré le Pékin du temps de *René Leys*.

De Marc Chadourne encore, en 1935, *Extrême-Orient* fait une place à la capitale du nord, qui était absente de son recueil *Chine*, de 1931 : une vingtaine de pages sur la seule *ville logique de la Chine*, son temple du Ciel et ses ruelles. Court rapport qui nous montre *le Versailles des Ming ouvert aux promeneurs et aux marchands de limonade*.

Faut-il continuer jusqu'aux derniers reportages sur la Chine de Tchang Kaï Chek ? Mais où sont les mystères d'antan ?

●

C'est la connaissance de la langue chinoise et, partant de la vraie Chine profonde, qui donne au témoignage de Victor Segalen son originalité et ses résonances. Curieux de tout, exactement et complètement, il peut être compté parmi ceux qui ont le mieux « assimilé » la Chine, sans se laisser jamais annihiler par elle.

Son livre ne sera donc ni cette littérature d'escale qui a fleuri depuis Paul Morand — brillante, mais hâtive ; ni des notations de poète, ingénieuses, voire humoristiques, comme celles du « barbare » Michaux en Asie ; encore moins le « documentaire » sagement précis, genre dans lequel nous avons vu, après lui, tant de Chine, d'Asie, et de Pékin diversement qualifiés : *Pékin qui s'en va, Pékin éternel*... Il a, authentique, un thème de roman vécu sous ses yeux, et envisage comme un délassement d'en faire un ouvrage pour le grand public.

Sans rien négliger des attraits du mystère, le texte définitif sera loin du « feuilleton » un instant projeté. Presque à son insu, il fera pourtant œuvre de poète et tout ce qu'il sait de Pékin, tout ce qui le fait vibrer en cette triple ville à nulle autre semblable, nous le retrouverons broché dans le tissu souple de cette œuvre désinvolte. Le livre écrit en trois mois, comme une récréation et sans trop y croire, garde ainsi une alerte fraîcheur, soutenue, nous l'avons dit, par une ironie qui lui est bien particulière. L'unique roman de Victor Segalen, s'il appelle quelques critiques, est une réussite sans ruses.

La coupe est celle d'une sorte de journal daté depuis le 28 mars 1911 jusqu'au 22 novembre de la même année. Le récit se situe donc avant et pendant la révolution chinoise, dont il faut bien rappeler quelques dates : 11 octobre 1911, troubles à Canton, 4 et 30 novembre, entrée à Shanghaï et Nankin, l'abdication du régent étant du 6 décembre et celle du petit empereur de six ans, du 12 février suivant. Durant ces quelque 268 jours, 39 donneront lieu à autant de chapitres.

Ces notations seront irrégulières dans leur chronologie et fort inégales dans leur ampleur : tantôt six jours à la suite, après plus d'un mois sans rien de mémorable ; certaines journées « tiendront » en une page, alors qu'il en faudra plus de vingt pour raconter telle autre ; d'où une progression d'intérêt par bonds habilement mesurés. Ainsi cette œuvre en prose aura son rythme, aussi divers que la vie même, et l'auteur sera maître de l'attention de son lecteur. Le récit aura ses repos, ses paliers, et l'arrivée de Yuan-Che-K'aï à Pékin servira de vaste finale : la chute même de l'Empire Chinois.

A cette ingénieuse simplicité de coupe correspond d'ailleurs une égale netteté du sujet. Curiosité de l'auteur : que se passe-t-il dans la Ville Interdite ? Doute : René Leys, (lequel aurait ses entrées au Palais) n'invente-t-il pas les aventures qu'il laisse deviner ? La fin du héros par le poison n'élude point le mystère.

Il n'y a donc, en premier plan, que deux hommes : René Leys et celui qui raconte. On pourrait compter pour troisième héros ce *Fils du Ciel* dont le narrateur veut tout savoir. (Segalen devait d'ailleurs laisser sur son règne un grand ouvrage lyrique inédit).

J'ai toujours retrouvé, après chaque lecture, cette impression que, malgré le titre, le personnage principal est celui qui note, c'est-à-dire un Segalen à peine transposé. Il nous donnera bien la traduction de son nom : *mon « Epi de Seigle » breton* devenu *Sié-Ko-lan* en chinois, mais se vieillira quelque peu en fêtant sa trente-cinquième année à la mi-octobre 1911 (il avait eu, en fait, trente-trois ans au mois de janvier). Il ne s'avoue pas ici marin et s'exclame : *me prend-il pour un médecin* ? bien qu'à son insu, certains termes, certaines images, quelques traits d'humour, en trois ou quatre pages, ressortent un peu de la « physiologie »...

Enfin, s'il ne s'est pas dit marié à cette époque, on imagine que c'est pour concentrer son récit et rendre notamment plus plausibles les allées et venues en sa maison chinoise, proche de l'Observatoire — sa vraie place — comme diverses autres réjouissances nocturnes à travers la ville.

Mais, hormis ces quelques transpositions, c'est lui tout entier qui se révèle. Et nous sommes d'autant plus retenus par cet être vivant qu'il n'était point son but, sans doute, de se laisser si bien deviner.

A mesure que son rôle se précise, on découvre comment, de ses propres suggestions, se nourrit l'imagination du jeune partenaire ; Segalen déborde alors le livre et c'est avec lui que le lecteur voudrait discuter.

A ceux qui ont aimé les œuvres du poète, ce roman le rendra présent : riche, complexe et « typé ». Voici sa logique à creuser le même sujet, ses réticences voulues quand il mène un dialogue, son « incuriosité » — sans doute bretonne — des détails trop personnels.

Les récits de René Leys, il les souhaite justement *minutieux et logiques*, et confesse : *j'ai une mémoire impitoyable, indiscrète*. Elle lui permettra, jointe à la tournure « scientifique » de son esprit, d'éviter à ce *roman secret et policier,* ainsi qu'il le qualifie, toute invraisemblance, tout appel à la complaisance du lecteur.

Aux prises avec un genre difficile, Segalen a fait jouer la gloire, les amours, l'argent même, et le complot, sans que la moindre « ficelle » apparaisse. Le dialogue, très concentré, rompu par beaucoup de silences, ne montre ni gêne, ni faiblesse. Cet unique roman fait regretter ceux que Segalen, trop tôt disparu, aurait pu écrire.

●

Bien des écrivains d'aujourd'hui affrontant la Chine, élaboreraient sans doute de bouillonnants romans-fleuves, issus du journalisme. *René Leys* a les défauts de ses qualités : une réserve qui a été voulue, la crainte de trop dire, de « vulgariser » ; sa sobriété, le tour « repensé » de chaque témoignage en fait, à l'opposé du reportage et de l'exotisme facile, une manière de poème du mystère, qui ne copie rien, et ne saurait sans doute être copié.

Les personnages du second plan ajouteront à ce mystère. Voici Jarignoux, un Picard *court, vif et rose,* naturalisé Chinois après dix ans d'Asie, et plus ou moins attaché au « Ministère des Communications ». Le manuscrit l'avait d'abord baptisé « Hervé de Kersalut ». Son nom définitif emprunte, paraît-il, à deux modèles : un certain ingénieur Charignon et tel loueur de voitures, devenu plus qu'à demi céleste.

Maître Wang, lui, enseignera le *mandarin du Nord* pour dix taëls d'argent par mois. C'est un *petit homme sans âge*, plus ou moins attaché à la police secrète du Palais, nanti d'une jolie Mandchoue, sa troisième femme.

Tao, *brun, trapu et vif*, au *coup de crapaud solitaire*, serait chef de l'escorte du Régent. Et tous les amis de René Leys, ceux des dîners et des « sorties », porteront *cet âge éternel — de vingt à trente-cinq — de tous les Chinois qui ne sont pas très vieux...* Cependant que les compagnes du « Pavillon supérieur » seront *Jade aux cinq couleurs*, *Sœur minuscule* ou *Montagne fleurie*.

Tout le récit de cette soirée au restaurant des « Délices Temporelles », où les jeunes invitées ont des noms si pleins de promesses et une si chaste tenue, baigne dans les vapeurs d'une *trente-huitième tasse* de vin de roses.

On pense sans regrets aux « Copains » ivres d'Issoire, à certaines pages de Thomas Raucat. L'ironie de Segalen monte et se donne libre cours, faussement emphatique, coupée de cocasseries retenues. Le chapitre entier est d'une qualité d'humour bien personnelle.

•

Nous avons lu, ici ou là, que le Surréalisme, né de la guerre, ne pouvait se nourrir que de chaos, seulement de ce qu'il contribuait à détruire. Peut-on dire que les descendants du Symbolisme ont surtout réagi, dans la grandeur, contre les mesquineries du réalisme ? Segalen a trouvé, avec cette terre d'Asie si vaste et si mal connue, un continent à la taille de toutes ses soifs de comprendre, d'admirer, d'exprimer. Si le Poète, alors, cherchait, son époque, du moins, pouvait encore donner.

Cet orgueil symboliste est sans doute responsable de quelques mots sonores — comme ceux que Huysmans cherchait dans son « Boissière ». En médecin, sinon en poète, Segalen ne refuse pas toujours le terme savant, voire le néologisme. Allons-nous lui faire querelle de sa lune *ovalaire*, d'une conception *monumentaire*, d'*animiques*, *énergétiquement* ou *naviculaire* ? Ne nous y trompons pas. Les guillemets sont absents, qui souligneraient l'ironie voulue d'une attente peu *tolérantielle* ou de notes nocturnes d'une précision *insomnieuse*, voire des *parèdres femelles* de la capitale du Nord.

Dans *René Leys*, Victor Segalen a donc pu inclure une part de ce qu'il devait à la Chine : son affection profonde, raisonnée, essentielle, pour Pékin, « ce Pékin » que Segalen « aimait tant » — écrira Claudel — « et qui à moi a laissé un souvenir ennuyé plutôt que romanesque ou poétique ». L'admirable *Connaissance de l'Est* n'a cependant jamais permis à son auteur d'oublier qu'il était en terre païenne.

Segalen ne fera nulle restriction. Il dit de Pékin : *la ville que j'habite plus et mieux que ses habitants, que j'essaie de posséder, de dominer autant et plus que l'Empereur lui-même.* Quand René Leys lui aura laissé deviner qu'il a, dans le Palais, une impériale amante, Segalen pense : *Vous êtes allé plus loin dans la pénétration de la Chine que tous les Européens connus et à connaître...* C'est un jugement qu'on pourrait appliquer à la partie de son œuvre qui va des *Odes* à la *Statuaire*, en passant par *Peintures*, *Equipée*, *Le Fils du Ciel* et *René Leys*. Pékin entier sera dans ce dernier livre, et le peu qu'on sait alors de la « Ville interdite » bordée de fossés *couleur de plomb*. Du point le plus haut de la capitale des Dix-huit provinces, la tour de la Cloche, *douairière mongole de tous les monuments*, il nous montrera, étalées dans la plaine, les murailles de la « *Cité Tartare* », (*mosaïque vert de saule, jaune de toits impériaux*) et le *rectangle difforme* de la ville chinoise conquise.

Ce plan unique de rectangles concentriques, face aux quatre points cardinaux, il frappe tous ceux qui arrivent ; de Loti à Henri Michaux, Louis Niellé, Richard Katz, Henri Casseville ou Marc Chadourne, chacun décrit portes, plan et murailles. Nul n'évoquera pourtant avec autant de densité que Segalen — et dès la seconde page — sa *ville capitale dessinée comme un échiquier, tramée d'avenues, quadrillée de ruelles, puis levée d'un seul jet monumental.*

Il reviendra plus longuement encore, au milieu du livre, sur son plan, *cette figure inoubliable quand on l'a, non pas vue, mais habitée.*

C'est encore par transposition qu'il se dépeint beaucoup moins « instruit » des choses de la Chine qu'il ne l'était à cette époque. Le rôle de son jeune professeur y prend plus de poids, et ses jugements moins avertis retardent l'épilogue. Il y a place ici pour mille détails vrais : portes, rues, maisons, — loquets de cuivre, cortèges et menus — monnaies, domestiques et jusqu'aux façons de compter l'heure ou bien l'âge.

Hormis telle description d'un combat au théâtre qu'on peut juger, malgré sa « stylisation », un peu longue, on ne

trouve à reprocher nul emprunt pittoresque, nul couplet seulement descriptif. Et Segalen lui-même se montrera à cheval, non point dans la célèbre rue des Légations, *trop propre*, mais *au milieu d'une foule adroite à l'éviter, sur des dalles archaïques, effondrées et vénérables, ou encore* suivant telle *longue allée feutrée de poussière* bordant le *carré de murailles* aux flancs violets de *la grande ville échiquière.*

Il aura été le dernier témoin, *grâce à quelques mouvements de coude polis pour qu'on accepte sa présence au premier rang* du cortège de *chars à mules, de valets, d'eunuques et d'officiers* au chapeau conique, avant *la chaise à huit porteurs du Grand Conseiller.*

Segalen joue ainsi des termes et des titres, sans plus vouloir nous bercer que nous surprendre. Simplement nous finissons par être à Pékin quand il nous précise le titre de sa jolie mandchoue, à la Cour : *suivante du Huitième rang* d'une *septième Concubine* impériale.

Les mots chinois eux-mêmes, nous avons été préparés à les entendre, depuis la ruelle qu'on dit *hou t'ong* jusqu'au quartier des « maisons de thé » qui s'appelle le *dehors de la Porte Ts'ien.* Sans doute le soleil est-il toujours là-bas *ce grand œil jaune du ciel pékinois,* ce *bol bleu sans tache,* mais le Palais est ouvert aujourd'hui à tout venant, les jardins ne voient plus guère, assure-t-on, que « des flirts d'étudiants »... Et le vrai René Leys, survivant quelque trente ans à son double, est allé mourir à Shanghaï.

•

Ceux qui ont vu Maurice Roy peu avant sa récente disparition ne savent affirmer si son silence était vide, ou secret, si l'Extrême-Orient l'avait usé ou habitué à tout taire. Son éloignement, ce renoncement sont plus curieux encore que les raisons qui les ont dictés. Rimbaud aussi était devenu un autre homme.

Maurice Roy, sans génie, sans œuvre, fut pourtant un bien étrange « sujet » — un *montreur d'ombres.* Il fut la primitive raison de ce livre, élargi plus tard pour qu'y contienne tout Pékin et son Palais, et la révolution chinoise.

Un important cahier autographe de Victor Segalen, complètement inédit, mi-journal mi-soliloque avant l'œuvre, nous renseigne très exactement sur la rencontre du personnage et l'échafaudage du roman qu'il inspire. Ce document

nous révèle d'ailleurs un Segalen inhabituel, descendu des hauts sommets de la Poésie et de la solitude: il se détend, plaisante, et griffonne ceci:

Projet: Deux éditions de ce livre: l'une à succès et à prostitution. L'autre, à cent exemplaires, revêtue de toutes mes préfaces, débauches de rires bien permis...

Ce « feuilleton », il l'imagine publié par une *Société générale des Editions à gros tirage,* à l'enseigne des *Cent Mille Exemplaires,* et intitulé seulement: *P. S.* (lisez: *Police Secrète*). Ce sera, à côté de ses œuvres des cycles maori ou de la Chine, la première d'un *Cycle vécu...* Le « canular » couvre plusieurs pages, énonçant des tarifs — très réduits — tirages, dédicaces, épigraphes et justification. Les titres, à choisir, seront de la même veine: *L'Amant de la Ville violette,* voire *Le Mystère de la Chambre violâtre, Le Livre qui ne fut pas, Le Dedans.* Une dernière étiquette: *Mon ami « Jardin Mystérieux »* aura plus longue vie. On retrouve en effet cet ouvrage ainsi désigné dans plusieurs lettres, avant qu'il ne devienne: *D'après René Leys,* — et finalement *René Leys* — qui n'est peut-être pas un titre excellent. Si l'on en tire un jour un film, Hollywood en fera sans doute — sans Pearl White : « Les Mystères de Pékin ». Ce jeune « Roy » est donc devenu « Leys », c'est-à-dire « Mage » — en flamand. Il y a d'ailleurs, phonétiquement, une sorte de symétrie inversée entre les deux noms de Maurice Roy et de René Leys.

Les « préfaces » que Segalen souhaitait reproduire pour le délassement de cent amateurs, nous en donnerons au moins un passage, ce début qui éclaire nettement son singulier modèle:

ANNALES SECRÈTES, *d'après Maurice Roy*

14 juin 1910. Il est tellement lié désormais à mon projet de FILS DU CIEL que je dois le séparer de mon Journal et lui donner sa complète importance.

Il est né le 24 janvier 1891, à Paris. Son père, de là, a occupé quelques postes de province, puis, il y a quatre ans, est venu en Chine.

Son père: petit homme rond, brave, plein d'admiration incompréhensive pour son fils qu'il croit « noceur » et dont il ignore les trois quarts de la vie.

Et Segalen de raconter comment il a rencontré ce M. Roy père, dans ses fonctions de Directeur de la Poste à Pékin: « *J'entre et il me parle de « Son fils ». Il m'en a toujours parlé depuis.*

« *Sa mère, œil clair, méchant; fut jolie. Pas bête. Mégère, dit-on. Sa sœur, sourde depuis l'enfance. Volontaire, capricieuse...*

« *Lui: grand, mince, beaux yeux de velours sombre: cernés, excavés, sérieux soudain, ou distraits sur une autre pensée... Soigné de sa personne. Poignée de main franche. Parole et prononciation empâtées un peu de quelque provincialisme, ou bien déformées par l'abus du chinois qu'il parle s'il le veut comme un vrai Pékinois.*

La phrase du roman sera plus précise encore, qui nous le montre, tout à la fin, *parlant anglais, pékinois, shanghaïen, cantonnais et pidgin à volonté...* Quand l'auteur ajoute: *En quelques autres mois, sur ma recommandation, il pouvait entrer dans une banque, même honorable,* c'est avec la vérité qu'il joue. La banque de son ami Jean O'Neil verra Maurice Roy dans ses bureaux.

Les notes continuent à peser ainsi le personnage: *Instruction européenne moyenne. N'a pas dépassé la seconde. Ecriture quelconque.* Ici, une note postérieure rectifie: *s'est personnalisée depuis ses amours avec l'I*[mpératrice], *18 août. Beaucoup d'imagination. Qualités grandes d'observation: bonne vue. Champ de conscience très étendu.*

Agit et raisonne maintenant en chinois avec les Chinois, mais semble les dominer. Il les connaît mieux, je crois, qu'eux-mêmes ne le connaissent.

L'étonnant est son âge: 19 ans ! (Le livre dira: 17).

Débuts: aux courses. Fut interpellé par le Père de Wou, qui parle fort bien français et qui s'étonna de l'entendre parler chinois. Wou est un homme de cœur à qui l'on peut se fier... C'est lui qui l'amena à Sang-pao-Ki (gouverneur de Chan-toung, futur vice-roi du Tche-li). Wou lui servit de conseiller, et fit toute sa fortune...

Il ne saurait être question — du moins ici, faute de place — de pousser plus loin la reproduction textuelle des notes de Segalen. Leur ton d'ironie légère montre que l'auteur s'est d'abord « amusé » de son sujet, avant d'être comme envoûté par son étrange ampleur peu à peu découverte. De ces notes, l'essentiel est utilisé dans le roman qui varie pourtant leur éclairage et les assemble dans une stricte progression. Le médecin, épris d'Histoire vraie, se mue en lucide mémorialiste, s'informe à fond et ne s'effraie ni des mots ni des situations. On pourrait inventer des titres pour ses alinéas: les amours de la douairière Tseu-Hi. Vie des Eunuques et des pseudo-Eunuques. Police secrète et Petites Vertus. Intimité de Maurice Roy avec l'empereur

Kouang-Siu : réponses et hypothèses. Mort de Kouang-Siu et de Tseu-Hi. Intimité du Régent. La Concubine et ses servantes. L'Impératrice de 35 ans. Petit Souper. Amours, intrigues et attentats, etc...

Tous ces détails, donnés par Maurice Roy, s'enchaînent avec une « crédibilité » qui fait preuve du nombre d'amis que le jeune homme avait à la Cour, des témoignages qu'il avait pu recueillir — et surtout de la multiplicité de ses dons ; ceux-là même que le roman résume : *Une ardeur, un élan, une beauté adolescente ; un attrait évident, non point de lui vers la femme, mais de la femme pour lui... Une aptitude singulière à apprendre tous les langages composés de sons imités ; à recueillir toutes les notions imposées ou suggérées...*

Le *montreur d'ombres* — ainsi que l'appelle, nous l'avons dit, Victor Segalen — nous le retrouverons à l'œuvre dans ses lettres, qui ont gardé leur place entre les pages du manuscrit sous d'étroites enveloppes bigarrées, rouge géranium, rayées ou fleuries. Elles sont bien, comme on le lit dans *René Leys,* écrites *au pinceau* sur un mince papier, *tramé de fleurettes roses et vertes.*

Semées de mots chinois, elles prennent volontiers un ton de conspirateur. A Segalen, habitant alors Tien-Tsin, elles annoncent des décrets, des cérémonies au palais avec parfois cette mention « Très Secret ». Des « R » et des « I » désignent les Républicains et les Impériaux. Non datées pour la plupart, ces douze lettres mêlent ainsi les échos de la révolution qui gronde à des tableaux comme celui-ci :

« ...Jeudi dernier, Elle eut l'idée de se promener sur le lac du Sud. C'était le soir, vers huit heures ; les derniers rayons du soleil doraient encore le sommet du Paé t'a et une légère brume s'élevait au-dessus du lac. Je me revois habillé en mandarin, assis près de Sa chaise derrière laquelle se tenaient deux eunuques et trois dames d'honneur, abandonné dans mes pensées au doux balancement du bateau impérial.

« Tout à coup, j'entendis derrière nous des coups de cymbales et de tambours ; c'étaient des eunuques qui suivaient dans un autre bateau chantant des airs antiques, sur un ton tout à fait différent et qui n'a aucun rapport avec ceux qu'on chante dans les théâtres, mais qui n'en charme pas moins.

« Quand nous descendîmes de bateau et que nous nous retrouvâmes plus seuls dans la chambre orange, Elle me montra une poésie qu'Elle avait composée en m'attendant et qui disait :

« Pourquoi l'aimé ne peut-il pas rester éternellement auprès d'Elle

Le poisson et sa femelle nagent bien ensemble dans le lac aux eaux colorées par les feuilles des arbres qui s'y mirent sur ses bords.

L'oiseau et sa femelle volent bien côte à côte dans les airs embaumés par la végétation du parc des trois Mers.

Mes pensées s'attachent à ces lieux tranquilles, quand je regarde l'eau calme il me semble l'apercevoir; cependant une douleur inconnue fait tressaillir le sein du Phénix ».

« J'ai naturellement conservé cet « Ecrit tombé de Son Pinceau » comme tu dirais et je L'ai quittée, car c'était le moment de partir. Je n'y retournerai pas avant de lui avoir répondu par une autre poésie quelque peu digne d'Elle.

« Juge pourtant de la tristesse que j'éprouve à me retrouver le lendemain matin devant maman qui me jette un regard soupçonneux, alors que je lui dis avoir dîné avec un tel, et surtout de celle que je ressens en faisant mon cours, car ma classe étant au premier étage, des fenêtres on aperçoit à cinq cents mètres les toits jaunes des pavillons impériaux. Et je ne puis m'empêcher de penser que c'est là qu'habite Celle avec qui j'étais la veille, entourée de soldats, de gardes, dans la ville interdite aux Européens, aux Chinois même, et dans laquelle cependant moi, petit professeur de vingt ans, je puis pénétrer, sous une sorte de travesti.

« Qu'en dis-tu, hein ! cher Victor...

MAURICE. »

●

Segalen n'a pas voulu flatter son modèle, qui lit Paul Féval et *ne semble point connaître Baudelaire,* ignore l'existence de Marco-Polo, et se révèle, à de rares instants, médiocre et désarmé.

Mais ses *gaucheries,* ses *enfantillages* ajoutent plutôt à son charme. Et, s'il n'a *jamais été très amoureux,* malgré sa *beauté adolescente,* il a des amis parmi les acteurs qui,

dans ce théâtre chinois sans femmes, jouent en travesti. N'est-ce pas là d'ailleurs le secret des entrées au Palais de René Leys, comme de Maurice Roy ?

Ce timide va prendre confiance, à mesure que l'auteur l'entretient du « Dedans », l'interroge et l'oblige à « tenir » les postes importants qu'il s'y donne. Malgré ses manques de culture, il est fort au courant des choses de la Chine, et devient tout autre dès qu'il conte, *sur un ton naturel, définitif. Ce qu'il dit est parfait d'anecdote,* peut-on lire dans le roman ; *il m'a souvent ouvert d'un coup de bien autres Palais de Songes.*

Cette emprise qui influence jusqu'à l'écriture (les « vraies » lettres en font foi) lui permettra de ne rien trahir et d'avoir *réponse à tout.* Encore se contente-t-il le plus souvent de répondre et développer des suggestions précédentes de son aîné. On pourrait épiloguer sur le hasard mettant en présence une personnalité aussi volontaire et affirmée que Segalen, et ce très jeune Français d'Asie, étrange et « influençable », qui vécut un temps de la flamme qu'il reflétait. Est-ce l'eau qui me regarde ? pouvait se demander Narcisse. Mais le miroir ici transfigurait les formes, renforçait les couleurs.

Une grande part de la réussite du livre est dans une parfaite graduation des doutes, quand d'infimes détails (comme le chiffre oublié d'un reçu, ou la provenance non impériale de deux vasques), trahissent la simulation. Hormis quelques épisodes qui dispersaient l'intérêt, la plupart des suppressions faites au manuscrit (une vingtaine de pages) améliorent ainsi les explications que peut trouver le conteur aux « hésitations » de René Leys. Le mensonge oblige à mentir encore. Il faut toujours sauver la face. *Tout ceci est donc vrai à la chinoise,* sera la conclusion du livre.

A ce personnage, par plus d'un point « rimbaldien », il fallait, outre des vertus logiques, un don rare de la féerie. N'était-il pas — les notes y insistent — quelque peu « médium » ? Il semble qu'à cette joute, qui, en fait, a cessé sans drame, aucun des héros véritables n'ait cherché une certitude. La Révolution se chargea d'engloutir d'un coup dans son tumulte les intrigues supposées et les exceptionnelles amours impériales. Une lettre inédite de Segalen à Jean Lartigue, son ancien camarade d'exploration, en octobre 1912, marque une étape de cet éloignement sans heurt :

...le tutoiement qui restait naturel tant que Maurice était seul, vif, en train, sincère et très jeune, m'ennuie maintenant... Ce fut peut-être du laisser-aller sentimental,

Victor Segalen, s'il a plus vite douté qu'il ne l'avoue dans son livre, n'a jamais confondu l'illusionniste. C'est là une fin plus clémente que celle de son roman.

Dans la fiction, la mort « suggérée » au héros (l'auteur parla le premier de poison) pousse jusqu'à la fatalité cette possession spirituelle. Elle laisse subsister des questions sans réponses. Quant au trouble vrai de Segalen, la conclusion tragique l'obligera à le grandir jusqu'au remords qu'il nous suggère. L'aventure-prétexte est oubliée. Le romancier ici surpasse son modèle.

Ce jeu consenti par un personnage à qui on souffle, inconsciemment d'ailleurs, son rôle, n'est-ce pas un dérivé vivant de ce « bovarysme » auquel Victor Segalen avait été amené par son amitié avec Jules de Gaultier ? *Saurais-je jamais,* dira Segalen à la fin de son *René Leys, ce qui lui vint de moi ?*

Le problème dépasse le sujet d'un roman, lequel aurait pu d'ailleurs se dérouler sous un autre climat, loin de la Chine et des mystères de sa Cour, et ne point finir dans la mort. Toute œuvre, tout sentiment supposent une dépendance. Si même il nous était possible de peser la part des suggestions reçues et celles de nos accueils, il nous paraîtrait bien rarement souhaitable de connaître le tréfonds de notre secret.

JEAN LOIZE.

“PEINTURES”

OU

LES MOTS QU'ON VOIT

Les beaux chevaux du pays Sogdian, les grandes oies célestes au vol en triangle, les éléphants, le Paon mâle, les fleurs du soleil, la Barque-Ailée des Princesses, et la Licorne même doivent veiller sur le sommeil de Victor Segalen.

Leurs silhouettes apparaissent, grandissent, rutilent puis s'effacent entre les feuillets inverses et coupés de son livre *Peintures.* Je ne connais ces propos gonflés d'images que depuis peu de lunes. Ils m'ont pourtant révélé un enthousiasme lyrique, une obstination à regarder plus loin que les mots qui sont des dons d'Europe et sans doute de France.

Mais je ne sais pas s'il faut appeler « poèmes » ces descriptions exaltées où le lecteur est pris à parti, forcé d'écouter, de suivre le conteur, de *voir* par lui.

Sans doute, est-ce le rôle du Poète — que le feu divin éclaire comme il éclairait le Fils du Ciel — de faire écouter la Parole. Je suis trop ignorant des lettres françaises pour décider si cette recherche d'une attention totale était, en 1916, une tentative neuve vers l'au delà du Réel. Ce mot-là revient souvent sous le pinceau ivre, rouge comme la joie, du poète Segalen. Mais il est toujours sur son temple, dix-huit marches plus haut que *le Dessous de tout le ciel,* le réalisme.

Bien des livres plus récents, dont le sens m'a parfois échappé, pourraient porter sur leurs premiè-

res pages ces mêmes signes qui appellent et fixent l'attention du lecteur : *Ceci n'est pas fait pour être lu, mais entendu. Ceci ne peut se suffire d'être entendu, mais veut être vu.* (« L'œil écoute » a dit, depuis, un autre poète). *Ceci est une œuvre réciproque... Laissez-moi vous mener en profondeur. Pour cela, fermez vos yeux ronds, vos yeux visibles, et convenez de voir aveuglément chacun des mots que je dis.*

Des Peintures, il annonce les *éclaboussements d'or qui vont laver vos yeux des brouillards casaniers et des spectacles quotidiens.*

On y trouve d'ailleurs, malgré le titre, bien d'autres images que celles des rouleaux peints de gauche à droite. Ce seront toutes les *vies incarnées dans la soie ou les laques,* un monde *vitrifié* de porcelaine, les *gestes géométriques* des tapis.

Et la parade s'élargit encore pour y faire défiler les paysages, les cortèges et trophées, les gestes légendaires de toutes les dynasties — et au long de quatre mille années — notre Chine patiente et fleurie.

D'un paravent à *cinq cents personnages,* qui fut sans doute sien, d'un tapis pour son *repos amorti dans les laines,* l'écrivain a grandi ses visions jusqu'au démesuré, comme *les trois collines superposées* du *Tombeau des T'sin — monument de huit cent mille journées d'hommes* — jusqu'à Pékin, la ville au *carré logique,* jusqu'au Thibet où il connut, sous *la force lourde de l'air froid,* le *Voyage* et le *Divers :* tout ce qui est *autre.*

Krong tse — ou Krong Fou tse (celui que vous appelez Confucius) a dit : « Comment savoir quelque chose du Ciel, quand il est si difficile de savoir ce qui se passe sur la terre ? »

Géant curieux de tout, Segalen n'est point d'Asie. Il fallait venir du pays de Louis XV (et du Père Favier) pour déceler ainsi un *Reflet dans des yeux* de jeune fille : celui, déjà, de la luxure, en *cet espace qui est derrière nous.*

Nos artistes, nos artisans, ont avancé pas à pas. Je veux dire que leur sagesse n'a modifié que peu à

peu les canons et les conseils, les sujets et le possible. Peut-être notre génie n'est-il que de patiente analyse. Celui de Victor Segalen aborde, après des initiations qu'il nous tait, les plus bouleversantes synthèses. L'exégèse de votre poète est une équipée de cheval ailé au-dessus de la vieille terre des fils de Han, au delà de toute montagne, lac, village — de Chan, Hou, Sen.

Si le chancelier littéraire de ma province, le Hsiao Yuän lisait mes éloges, il me jugerait sans doute devenu tout à fait blanc. Je soutiens que nos étudiants, nos lettrés devraient posséder bientôt une traduction chinoise de *Peintures.*

Pour moi, qui viens de découvrir sa province, mon hommage à Segalen sera de tenter un parallèle entre la Chine et la Bretagne. Celui qui met le pied dans un pays, fût-il fort jeune, ne saurait résister au désir subit de tout en dire. J'aurais appelé mon essai *Connaissance de l'Ouest* si le titre ne prêtait pas à quelque confusion.

Il me reste à souhaiter que ce modeste commentaire amène de nouveaux lecteurs au livre de Segalen, apparu dans le ciel de mon Asie, jusqu'à cette ultime page où l'on voit les *Peintures « disparaître comme une bulle éternuant ses couleurs ».*

YUAN HOUA T'SE.

VICTOR SEGALEN

ET

L'ARCHÉOLOGIE CHINOISE

Nombreuses sont les sphères d'activités où le nom de Victor Segalen reste le symbole d'une œuvre originale et forte. Telle était l'âme du poète que, partout aujourd'hui, chacune de ses heures nous semble précieuse. Plus d'un quart de siècle nous sépare de sa mort; ses amis, ses émules peuvent mesurer la fécondité de son œuvre. Segalen quitte la durée et va prendre rang parmi les classiques. Il ne manquait à ce créateur que la consécration du temps en dehors de toute mode passagère et avec l'adhésion, désormais acquise, de la critique scientifique. L'unanimité est faite pour reconnaître que Victor Segalen nous a laissé une œuvre archéologique à laquelle l'étude des monuments anciens de la Chine doit encore la majorité de ses conclusions.

● UN DISCIPLE DE CHAVANNES

Victor Segalen, médecin de marine, avait vingt-sept ans lorsqu'il termina le tour du monde qui lui fit découvrir l'Océanie, connaître les Iles Marquises et toucher les Indes. Cette expérience troublante pour un esprit aussi sensible, lui avait révélé tout un monde nouveau. Un sentiment confus l'attirait vers l'Extrême-Orient. L'Océanie l'avait tenté mais son intelligence cherchait une culture plus évoluée, à comprendre, à pénétrer. Il devait trouver cet assouvissement dans la civilisation orientale la plus complète et la plus développée, dans cet art chinois, dont les témoins, alors à peine dévoilés, restaient encore autant d'énigmes.

Une visite au Musée Cernuschi devait précipiter son orientation et il appartint à Edouard Chavannes d'en faire

l'archéologue de la Chine. De goûts littéraires, mais de formation scientifique, Segalen, dans son désir de connaître ce pays, débuta par le dur commencement, et suivit les cours de chinois de l'Ecole des Langues Orientales où l'expérience de Vissière sut admirablement le guider dans cette rude initiation. Son application lui permit rapidement d'embrasser les études archéologiques chinoises et de se mettre à l'école de Chavannes. Ce furent là les assises de son travail et le tremplin sur lequel il s'exerça.

• BREF TABLEAU DE L'ARCHÉOLOGIE CHINOISE

Il convient de rappeler ici que l'archéologie chinoise, à notre connaissance, débute sous les Song, au XIIe siècle. Moment éminemment intellectuel de l'histoire chinoise, durant lequel cette grande dynastie semble s'être concentrée sur l'étude et le recensement de son patrimoine spirituel, notamment celui de ses antiquités. Cette étude se fondait ainsi, comme le rassemblement des forces ancestrales de la nation contre la pesée menaçante des barbares, des Tartares qui devaient, hélas ! balayer ces idéaux si élevés, si raffinés, et stériliser pour de longs siècles la puissance créatrice de la Chine. Ce travail d'archiviste pressé, au seuil de la fin d'un monde, n'est pas exempt de défauts, mais il faut rendre justice à cette lignée de savants qui, durant un siècle, rassemblèrent, déchiffrèrent, expliquèrent, copièrent et recopièrent avec toute la passion de leur âme de lettrés, ce qu'ils sentaient sans doute, à juste titre, devenir de plus en plus fragile. Leur méthode — comme le relevait l'illustre Wang Kouo-Wei dans une de ses dernières conférences en 1927 — peut encore dignement présider aux études archéologiques. Celles-ci se composaient alors de quatre branches. le recensement des objets de collections (*houei tsi*), la description des objets (*tchou lou*), leur identification (*kao ting*) et enfin l'étude de leurs usages (*ying yong*). Les Chinois, de tous temps, ont goûté les objets d'art et vénéré l'antiquité; aussi les collections sont-elles le fait de la plupart des riches lettrés de l'Empire, et viennent-elles heureusement compléter les collections du Trésor Impérial. Celui-ci, constamment enrichi de dons et tributs, était soigneusement transmis comme la fortune nationale et même le gage de la légitimité dynastique.

Inspiré de ce souci, et suivant l'exemple des collectionneurs, l'Empereur Houei-Tsong (1101-1126) ordonna la compilation du *Hiuan-ho tien po kou t'ou* ou *Planches des Antiquités du Palais Hiuan-ho;* en même temps, il fondait

des musées destinés à conserver les anciens jades, les sceaux, les bronzes tripodes, et maints exemples célèbres de calligraphies et de peintures. Le catalogue du Hiuan-ho groupe environ 500 objets dont la presque totalité est antérieure aux Ts'in (IIIe siècle avant J.-C.). Sa qualité, (ainsi que celle des collections privées, dont mention est faite par Liu Ta-lin) est telle qu'aujourd'hui encore, il reste la principale source d'informations sur les objets d'art chinois anciens.

Le grand mérite de pareils ouvrages sont les estampages, qui répandus sous les Cinq Dynasties (907-960), furent mis à la mode, sous les Song, par des collectionneurs soucieux de diffuser ainsi leurs richesses. La reproduction sur bois (*l'an-mou*) puis la reproduction sur pierre (*k'anche*) de ces estampages permit la publication de copies d'inscriptions et de formes d'objets. Des fragments et deux éditions complètes sont ainsi les plus anciens documents de référence artistique que nous possédions.

C'est sur ce matériel que des générations de savants chinois ont établi la nouvelle science. Dans sa mise en œuvre, ils firent appel à l'étude des Rituels pour la connaissance de l'utilisation des objets ; à la philologie pour le déchiffrement des inscriptions et à la généalogie pour la détermination des noms cités. Les travaux modernes ont consacré la majorité de leur déchiffrement et la totalité de leur identification formelle. Seules, les explications sur l'origine et l'utilisation des objets sont douteuses. En effet, les ouvrages littéraires ou les reproductions de peinture dont ils disposaient ne pouvaient remonter qu'aux Han (IIIe siècle avant J.-C. au IIIe siècle après), époque à laquelle la connaissance des dynasties antérieures était déjà incertaine et souvent erronée.

Pendant cinq siècles, les lettrés chinois marquèrent peu d'intérêt à poursuivre l'entreprise novatrice des Song. Il faut arriver à la fin du XVIIIe siècle et au XIXe siècle pour voir une recrudescence d'intérêt archéologique ; encore bon nombre d'ouvrages ne traitent-ils que d'épigraphie.

• L'ARCHÉOLOGIE CHINOISE APRÈS 1900

Le XXe siècle redonna sa vraie place à cette science trop négligée. Les explorations furent les premières à la reconstruire. Ce fut, en Asie Centrale, l'œuvre mémorable des Allemands Grünwedel et von Le Coq, de Sir Aurel Stein, des Russes Berezovsky, d'Oldenbourg et Koslov, des Japo-

nais Otani et Tachibana, de Jacques Bacot et de Paul Pelliot. En Chine propre, dès 1907, ce fut l'œuvre des Américains Berthold Laufer et Torrance, de l'Anglais Dudley A. Mills, du Japonais Sekino et des trois missions françaises de d'Ollone, de Chavannes et de Segalen.

Les travaux des géologues et préhistoriens, d'autre part, ne commencèrent qu'en 1920, avec l'examen des dépôts préhistoriques par le « Geological Survey of China » auquel restent attachés les noms du savant suédois J. G. Andersson et du Père Teilhard de Chardin. Les savants chinois, sous l'impulsion de Wang Kouo-wei, Lo Tchen-yu, Wou K'i-tch'eng et Kouo Mo-jo, entreprenaient en 1928, sous la direction du docteur Li Tsi, chef de la section archéologique de « l'Académia Sinica », les célèbres fouilles de Ngan-yang, de Tch'eng tseu yai, de Siun hien et, concernant les Han, celles du Chan-si. Celles-ci suivent de près la fondation, en 1930, de la « Society for Research in Chinese Architecture » que son animateur, M. Leang Sseutch'eng, ne saurait dissocier de l'œuvre antérieure de Chavannes et de Segalen. Enfin ceux-ci, récemment encore, inspiraient les travaux de Maspero au Tcho-kiang et la parfaite étude des pagodes bouddhiques de « Zayton » de G. Ecke et du professeur Paul Demiéville.

Telles sont, schématiquement, les assises de l'archéologie chinoise et l'énumération sommaire de ses artisans qui furent les anciens, les pairs et les émules de Victor Segalen.

L'œuvre de celui-ci, d'autre part, se situe comme la continuation des travaux de son maître Edouard Chavannes dont l'œuvre doit être ici résumée, pour éclairer celle du poète explorateur son disciple.

Chavannes, sans délaisser l'épigraphie qui formait la base des études archéologiques, les aborda sur une autre voie en faisant appel à l'histoire, qu'il avait déjà si brillamment dépouillée, lors de sa traduction des *Mémoires Historiques* de Sseu-ma Ts'ien. Il ajouta ainsi, aux informations fournies par les ouvrages archéologiques généraux et les traités divers, celles, infiniment riches, des monographies locales (*tche*) et celles, souvent précieuses, des notes et commentaires aux textes historiques.

C'est, nanti de toute cette documentation, que Chavannes (après un travail préparatoire déjà très poussé par la publication, en 1893, de sa *Sculpture sur Pierre en Chine*), entreprit un périple qui devait le mener de Corée à Moukden, puis, longeant la côte, lui faire traverser le Chan-tong, remonter la vallée du Fleuve Jaune jusqu'au site impérial de Si-ngan fou et enfin, par le Chan-si et Kalgan, rejoindre Pékin. Deux ouvrages: *La Sculpture à l'époque des Han*

(1913) et *La Sculpture bouddhique* (1915) portèrent à la connaissance du public un patrimoine artistique ignoré et le fondement matériel de l'étude des croyances funéraires anciennes en Chine.

• SCULPTURES ET STÈLES CHINOISES

La sépulture chinoise se compose de plusieurs éléments: le tumulus lui-même, recouvrant le tombeau qui contient le sarcophage, entouré d'objets funéraires divers; un temple appelé chambrette funéraire, décoré sur ses murs, et destiné à recevoir les offrandes; enfin un enclos, souvent simplement figuré par une levée de terre délimitant le champ funéraire. A chaque coin des piliers (*kiue*) se dressent, de même qu'à l'entrée, laquelle est reliée à la chambrette funéraire par une allée (*chen tao*), souvent bordée de statues. Cet ensemble, suivant les époques et le rang des défunts, avait ses éléments distincts, ou, croyons-nous, amalgamés, et simplement figurés sur un édifice unique, confondu lui-même avec le tombeau.

Chavannes releva, au Chan-tong, des piliers à contreforts et à toiture, dans lesquels il vit très justement le souvenir des tours de garde flanquées d'appentis. Il confirma cette conclusion en montrant des répliques d'habitations dans l'architecture des chambrettes funéraires de Hiao t'ang chan et de Wou leang tseu, dont il ramena de nombreux estampages. Les piliers, parfois dédiés à des divinités protectrices, servent de support à l'éloge du défunt. Ils sont surtout d'intérêt décoratif au Ho-nan et plutôt édifiants dans le Chan-tong. L'ornementation montre souvent des cortèges d'apparat et des animaux fabuleux ou naturels. Mais la grande révélation de cet art Han fut l'ensemble de ces pierres gravées ou ciselées dont Chavannes nous a donné, non seulement de multiples estampages, mais aussi de nombreuses explications. Chacun de nous lit ses commentaires comme la plus poignante évocation d'un monde mystérieux et fantastique.

• POÉSIE DES PIERRES CHINOISES

Ce sont certainement de pareils estampages qui frappèrent le plus l'imagination si vive de Victor Segalen; il y trouvait un milieu propice à la fois à la recherche et à la rêverie. Que de résonances devaient le faire vibrer d'émotion, quand

il contemplait ces fresques d'outre-tombe, ces scènes mythologiques où les empereurs légendaires et les souverains d'antan dansaient leur existence, la traînaient dans la débauche; ou encore parmi les dieux de l'Orage, de la Pluie, des Eaux ou des Airs, qui allaient et venaient sur les poissons ou les dragons ailés, frappant de leur foudre ou déversant leurs outres. Ce fut sans doute aussi la vue de ces scènes édifiantes où défilent les femmes, éminemment vertueuses et fidèles, et tous ces fils dévoués et pieux jusqu'au dernier sacrifice, qui dut l'inspirer dans la composition de quelques-unes des *Stèles*. Enfin, dans la représentation des légendes historiques si hardies de simplification et si vivantes, dans ces tableaux familiers de la vie des Han où chaque chose a sa place, dans tous ces témoignages humains et matériels, Segalen a dû puiser le désir profond de savoir, de connaître davantage cette brillante civilisation.

Il était surtout attiré par les caractères originaux de cet art, qu'il cherchait à saisir dans leur pureté ou dégagés des influences étrangères. C'est la raison pour laquelle la deuxième révélation de Chavannes — la magnifique statuaire bouddhique de Yun-kang et de Long-men — ne peut être considérée comme une composante de son œuvre. Il reprochait à ces chefs-d'œuvre, précisément, d'être bouddhiques c'est-à-dire d'un esprit étranger à la Chine. Si nous pouvons aujourd'hui, mieux doser les influences qui s'exercèrent sur l'art chinois, il n'en était pas de même à l'époque de Victor Segalen, où toute marque bouddhique était volontiers confondue avec les caractéristiques purement chinoises.

Il faut noter la franchise avec laquelle cet archéologue rejetait le Bouddhisme, alors tellement en vogue. Dans un article confié au *Temps*, le 22 juin 1914, Segalen raconte sa déception devant Long-men. Sa prédilection pour l'art antérieur au ve siècle, le conduit à conclure que le bouddhisme amena, dans tous les domaines, une véritable « dégradation » de l'art et de la pensée chinoise. Plus tard, en 1917, au cours d'une conférence faite à Shanghaï devant les membres de la « Royal Asiatic Society », parlant des *Recent discoveries in ancient Chinese sculpture*, il omit volontairement Yun-kang et Long-men qui auraient pu sembler former le « gros » de la causerie, et déclara qu'il les considérait comme un *art-industrie importé*, n'hésitant pas à les qualifier de *non-chinois* et même *d'opposés au réel génie chinois*.

Ces affirmations, émises en 1914 et 1917, révèlent toute la physionomie de Segalen archéologue. Dans son enthousiasme inébranlable, son jugement posait les problèmes et les questions sans aucune équivoque. Il se rendait certes compte de ce qu'une telle affirmation de principe pouvait avoir de tranchant dans les connaissances communes de cette

époque, mais, en délimitant nettement son attitude esthétique, il estimait nécessaire de prendre ce parti, et de secouer ainsi les idées qui lui semblaient, de par la facilité de leurs conclusions, trop stérilisantes pour la recherche. Tel est le plan d'après lequel Segalen allait bâtir, sur les fondations que Chavannes venait à peine d'établir.

• PREMIER VOYAGE EN CHINE

En 1908, dès la fin de ses études et de sa formation, Victor Segalen part pour la Chine comme élève interprète de la Marine. Arrivé à Pékin, il se met à travailler l'art chinois; mais les bronzes, les jades et les poteries d'alors ne lui apportent qu'une satisfaction fragmentaire. Il se tourne vers les édifices et les plans de ville, tous ces cadres d'institution lui semblant davantage contenir les véritables notions chinoises sur la vie et les modes de penser qu'il voulait tant saisir.

Les révélations de Chavannes lui fournirent le thème de ses recherches: les monuments funéraires, probables répliques des architectures anciennes. Suffisamment pénétré de lectures chinoises et techniques, il décida de se rendre sur place, de refaire une partie de l'itinéraire de son « Ancien », et surtout de traverser le Sseu-tch'ouan, cette province reculée qui doit à sa situation, d'avoir été le refuge antique de tant d'exilés et de repliés, et, abritée des vicissitudes du progrès, d'être meilleure gardienne des vestiges anciens.

Tant que la correspondance de Segalen et notamment ses lettres d'étapes ne seront pas éditées, ce premier voyage d'études nous sera seulement connu par les notes de son ami Gilbert de Voisins, *Ecrit en Chine,* véritable journal de voyage et des incidents quotidiens, publié à Paris en 1913. Son auteur, homme de lettres, était un des « grands voyageurs » du début du siècle. Après l'Afrique, l'Asie le tenta; Segalen l'y invitait et il le rejoignit à Tien-tsin, le 5 juillet 1909.

Le 7 août ils quittaient tous deux Pékin, accompagnés d'un maître d'hôtel-interprète, d'un cuisinier, d'un boy, ainsi que de deux palefreniers qui soignaient les chevaux et les mules. Ils traversèrent d'abord le Chan-si — l'antique fief des Tsin et des Wei, où tant d'échos guerriers devaient encore résonner. Quarante-cinq jours après le départ, la petite caravane touchait Si-ngan fou, vieille terre des Tcheou, capitale des premiers Han et rivale de Rome. De là, elle

gagna le 23 octobre Lan-tcheou, au travers du Kansou — la marche chinoise d'où sortirent les Ts'in et l'unité de l'Empire. Enfin, par le rude col enneigé de Min-tcheou, à plus de 2.500 mètres, ils descendirent sur Mien-tcheou, pour atteindre, le 10 décembre, après quatre mois de route, Tch'eng-tou *la grande ville au bout du monde* comme l'appela Segalen. Rejoignant Tch'ong-k'ing nos voyageurs effectuèrent leur retour par le Fleuve Bleu qui les mena jusqu'à Shanghaï, où ils arrivèrent le 28 février 1910.

Ce premier voyage devait confirmer leur sentiment qu'un art chinois autochtone avait eu, plastiquement, en dehors de la statuaire bouddhique ultérieure, un développement considérable, dont les Han semblaient les principaux responsables. De plus, il leur donna une large expérience du pays, qu'ils allaient mettre à profit un peu plus tard lors de la préparation de la mission.

• LA MISSION SEGALEN, VOISINS, LARTIGUE

Victor Segalen atteint alors la trentaine; il a étudié, beaucoup lu, bien vu, et son enthousiasme va croissant. De multiples obligations administratives et médicales lui prennent, il est vrai, une partie de son temps; mais qu'importe, sa volonté farouche obtient de sa nature le surcroît de travail qu'il exige d'elle. Son plan en tête, il retourne donc à Paris en 1913 et obtient les appuis nécessaires: des subventions, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, du Ministère de l'Instruction Publique et de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

En octobre, avec Gilbert de Voisins, son ancien compagnon, il regagne Pékin. Là, ils retrouvent un enseigne de vaisseau de l'escadre d'Extrême-Orient avec qui ils s'étaient liés sur le Fleuve Bleu, au Sseu tch'ouan, Jean Lartigue — qui devait devenir plus tard contre-amiral, chef de l'Aéronautique navale et mourir glorieusement à Rochefort à la veille de l'armistice de juin 1940..

A Pékin, de novembre à janvier 1914, les trois amis préparent une expédition en Chine Occidentale. Leur itinéraire, jalonné de cités célèbres dont les noms sont autant d'étapes décisives de l'archéologie chinoise, va de Ho-nan fou à Si-ngan fou, par la vallée de la Wei, puis, obliquant vers le Sud, passe par Hing-p'ing hien, Kouang-yuan hien, Tchao-hou hien et Kiu hien; enfin, rayonnant depuis Tch'eng-tou, au Nord, Mien-tcheou, au Sud, Kiating fou et, vers le « Toît du monde », Ya-tcheou et Li-kiang. Là, « au

sortir de l'unique pont qui franchisse le Yang-tseu », un courrier tibétain « issu de la brume » apporta le télégramme leur annonçant la guerre. Ainsi, le 10 août 1914, prit fin la première mission Segalen qui ne put réaliser la deuxième partie de son programme, l'itinéraire topographique; du moins avait-elle achevé la partie archéologique dont nous venons de citer les étapes déterminantes et dont nous allons voir les principaux résultats.

BILAN D'UNE MISSION

La première découverte importante se situe à Si-ngan fou dont la riche vallée abrite de nombreux tumuli impériaux. Ces tertres, (les plus grands rivalisent avec les pyramides égyptiennes) qui s'étendent sur près de vingt-cinq kilomètres, offrent un spectacle grandiose que les textes historiques ont souvent relevé, avec des localisations approximatives et des identifications souvent douteuses. Le mérite de Segalen est d'en avoir authentifié la presque totalité.

Tout d'abord les tumuli des Tcheou Occidentaux (1050-771 avant J.-C.) dont le tombeau de Wen-wang, celui de son fils, le roi Wou, fondateur de la dynastie, celui de Tan, duc de Tcheou, le régent et conseiller modèle, ainsi que ceux du roi Tch-eng successeur de Wou, et du quatrième souverain K'ang-wang. Segalen, s'appuyant sur de nombreuses références historiques, fixa l'attribution de ces monuments funéraires, et put, en dépit de leur mauvais état, affirmer qu'aucun vestige ne l'autorisait à penser qu'un temple se dressait devant le tumulus. Viennent ensuite les tumuli des Ts'in dont les sépultures princières, plus réputées que celles des derniers souverains légitimes, confirmèrent la décadence de la maison impériale et la primauté de ces vassaux. Ces tombeaux, tels ceux du duc de Mou (circa 621 avant J.-C.) ou du roi Wou (circa 307 avant J.-C.), ne purent être définitivement authentifiés.

Mais il n'en fut pas de même du dernier Ts'in, de celui qui, en 221 avant J.-C., avait fondé pour vingt-deux siècles l'unité de l'Empire chinois, de l'illustre Che-houang ti, Premier Souverain Empereur. Son tumulus, au pied de la montagne Li, à une trentaine de kilomètres ouest-nord-ouest de Si-ngan fou, s'élève à cinquante mètres sur une base de trois cent cinquante mètres de côté — couvrant ainsi environ la même surface que la Grande Pyramide, dont il a un tiers de la hauteur. Encadré de vallonnements, il repose sur une pente aplanie. Le terrassement s'étend sur un carré de six cents mètres de côté et des bandes creuses le bordent. De



Un des 18 piliers, celui de Chen
étudiés par la Mission Archéologique de 1914

On n'en connaissait que dix d'époque Han, auparavant (Voir p. 244)



La plus ancienne statue chinoise retrouvée (117 av. J.-C.)
est une découverte de Segalen : un cheval piétinant un barbare
au pied du tumulus de Houo-K'iu-Ping (Voir p. 242)



L'Oiseau Rouge, détail du pilier de Chen
(Voir p. 244 et photo p. 240)

l'embase du tumulus de trois cent cinquante mètres de côté monte, à plus de vingt mètres, une ligne concave qui s'arrête à un palier; sur celui-ci, une deuxième embase d'environ cent mètres de côté, s'élève à nouveau, à plus de vingt mètres, la colline supérieure que couronne un sommet tronqué. L'ensemble, légèrement penché vers la ligne de montagne, dans un souci de perspective harmonieuse, dessine donc trois collines superposées dont les historiens et poètes ont vanté, à juste titre, la suprême élégance. Ce tombeau hélas ! fut violé et pillé peu de temps après son achèvement au IIIe siècle avant J.-C., et, plus tard encore, sous les T'ang (VIIe-Xe siècles), mais depuis, jamais personne ne pénétra son secret.

Pas plus que ses successeurs, Segalen ne put accéder à l'intérieur et voir ce qui reste — fouille si impatiemment attendue encore, et qui, un jour, nous dévoilera ce grand mystère. Qu'en est-il en effet de tout ce que nous révèle ce passage de l'historien Sseu-ma Ts'ien (148-86 avant J.-C.), traduit par Chavannes :

« Dès le début de son règne, Che-houang avait fait creuser et arranger la montagne Li. Puis, quand il eut réuni dans ses mains tout l'Empire, les travailleurs qui y furent envoyés furent au nombre de plus de sept cent mille ; on creusa le sol jusqu'à l'eau ; on y coula du bronze et on y amena le sarcophage ; des palais, des (bâtiments pour) toutes les administrations, des ustensiles merveilleux, des joyaux et des objets d'art y furent transportés et enfouis, et remplirent (la sépulture). Des artisans reçurent l'ordre de fabriquer des arbalètes et des flèches automatiques ; si quelqu'un avait voulu faire un trou et s'introduire (dans la tombe), elles lui auraient soudain tiré dessus. On fit avec du mercure, les cent cours d'eau, le Kiang, le Ho et la vaste mer ; des machines le faisaient couler et se le transmettaient de l'une à l'autre. En haut étaient tous les signes du ciel, en bas, toute la disposition géographique. On fabriqua, avec de la graisse de phoque, des torches qu'on avait calculées ne pouvoir s'éteindre de longtemps. (Son fils et successeur) Eul-che dit : « Il ne faut pas que celles des femmes de l'empereur décédé qui n'ont pas eu de fils soient mises en liberté. » Il ordonna que toutes le suivissent dans la mort ; ceux qui furent mis à mort furent très nombreux. Quand le cercueil eut été descendu, quelqu'un dit que les ouvriers et les artisans qui avaient fabriqué les machines et caché les trésors savaient tout ce qui en était, et que la grande valeur de ce qui était enfoui serait donc divulguée ; quand les funérailles furent terminées et qu'on eut dissimulé et bouché la voie centrale qui menait à la sépulture, on fit tomber la porte à l'entrée extérieure de cette voie, et on enferma tous ceux qui avaient été employés comme ouvriers ou artisans à cacher

les trésors; ils ne purent pas ressortir. On planta des herbes et des plantes pour que la tombe eut l'aspect d'une montagne. »

D'après ce passage qui ne mentionne aucune décoration funéraire extra-terrestre, et s'appuyant sur le fait que les sacrifices funéraires étaient faits au temple ancestral de Ki, à la capitale, Segalen émit l'hypothèse, non encore controuvée, qu'à la suite des tumuli Tcheou, ceux des princes Ts'in et celui du Premier Empereur n'avaient pas non plus de temples funéraires adjacents. Le troisième lot de tumuli comprend les sépultures des douze souverains des Han Occidentaux (202 avant J.-C. — 8 A. D.). Avec celles-ci, les données se précisent. Il en ressort nettement que le tumulus était entouré d'un fossé, bordé lui-même d'un rempart percé de quatre portes. Ces entrées donnaient sur des digues axiales accédant au tertre, et étaient renforcées de buttes qui semblent bien être les ancêtres des piliers funéraires des Han Orientaux (25-220 A. D.). Enfin le revêtement, sur lequel les textes anciens sont équivoques, avait sans doute jadis consisté en plantation d'arbres; mais les tumuli que nous avons, sont des tertres dénudés qui étaient mis en forme par le tassement de la terre, sans l'adjonction d'aucun revêtement. Sur ce dernier point, Segalen lui-même envisageait la possibilité d'un dallage, tel celui des tombes coréennes postérieures. A Si-ngan fou, donc, et plus précisément à cette vallée des tombeaux, le nom de Segalen reste attaché comme celui de l'initiateur des tumuli impériaux, et le découvreur du plus grand monument chinois, avec la Grande Muraille de même époque; le tombeau de Che-Houang ti, premier Empereur des Ts'in.

• LA PLUS ANCIENNE STATUE CHINOISE

A cette page importante de son œuvre il faut ajouter la découverte dans la même région, du premier témoin que nous ayons de la statuaire chinoise, le cheval de Houo K'iu-ping (1). Ce dernier, jeune général des Han, victorieux des barbares, fut enterré par les soins de l'empereur à Hing-p'ing hien. Segalen annonça la découverte à l'un de ses amis, le 16 mars 1914, dans ces termes: *J'ai eu, ces jours derniers, la fortune de mettre la main sur la plus ancienne statue de pierre que l'on ait jamais signalée en Chine. C'est une statue funéraire, mais non pas un de ces lions ailés tirés à cent mille exemplaires... Les seules statues connues*

(1) Voir photo p. 241, en haut.

des 1er et 2ème siècles après Jésus-Christ sont au nombre de trois. Ce cheval est daté sans conteste de l'année 117 *avant Jésus-Christ. Pour la première fois, l'ère chrétienne est franchie. Par dessus l'amusement du record battu, il y a ce fait que mon cheval est une belle chose.....* Nous reparlerons d'ailleurs plus loin de ce monument, à propos de la grande statuaire.

• LES DIX-HUIT PILIERS FUNÉRAIRES

Le deuxième point capital de cette mission est illustré par Kiu hien et Mien-tcheou. C'est la découverte des nombreux piliers funéraires qui, dans la sculpture, allaient ajouter aux dalles ciselées, étudiées par Chavannes, le riche répertoire des bas-reliefs en ronde bosse. Les piliers, par paire et généralement orientés vers le Sud, formaient l'entrée des champs funéraires et ouvraient le chemin de l'âme (*chen-tao*). Dix exemplaires seulement d'époque Han étaient connus avant 1914. La mission Segalen en étudia dix-huit autres, sur la trentaine que les textes mentionnent; les autres sont probablement détruits ou enfouis.

Les piliers étaient originellement munis de contreforts, parfois disparus depuis; Segalen, après Chavannes, les interpréta comme la traduction sur pierre de maisons flanquées d'une dépendance. Pour la facilité de l'étude, il les divisa chacun en quatre parties: le socle, le fût, l'entablement et le toit. Suivant que le fût était monolithe ou formé d'assises empilées, il les appela simples ou complexes.

Enfin, dans son souci de claire systématisation, il les classa en trois ordres, d'après la structure de leur entablement. Le premier comprend dans la construction successive un cours de charpente (E), formé de trois plans: inférieur, médian et supérieur, une frise (F) et un deuxième cours de charpente (E') formant encorbellement et garni de consoles à deux branches, soit le schéma EFE'. Le deuxième ordre comprend en plus une corniche (C) soit le schéma EE'FC. Le troisième, dont les éléments correspondent au précédent, intervertit la frise et l'encorbellement soit EE'FC.

Rappelons ici que géographiquement, ces piliers se répartissent en trois groupes, ceux de K'iu hien, de Mien tcheou et de Ya tcheou. S'ils peuvent, par la structure, se ranger dans ces classifications, ils n'en présentent pas moins chacun une originalité propre dans la qualité et l'inspiration de leur décoration. Celle-ci est généralement traitée en bas-relief et constitue de magnifiques morceaux de sculpture.

Parmi les plus beaux et les plus caractéristiques sont les piliers de Chen et ceux de Yang (appelés par erreur P'ing-yang).

Les piliers de Chen (2), du groupe de K'iu hien, sont simples et de premier-ordre. Leurs fûts sont ornés de quatre animaux cardinaux : l'oiseau rouge symbolisant le Sud, le dragon vert, le tigre blanc et le couple noir serpent-tortue, respectivement attachés à l'est, à l'ouest et au nord. Segalen a remarqué que l'orientation générale des champs funéraires, face au Sud, n'était pas toujours respectée, alors que les piliers portaient toujours le Sud sur les faces antérieures, l'est et l'ouest, à gauche et à droite. Cette convention laissait plus de liberté au géomancien pour le choix du terrain. Il faut se souvenir en effet que la sépulture doit s'adosser à une montagne, faire face à une colline écran et voir deux vallées; encore mieux, reposer sur la dépression d'un col d'éperon, même si celui-ci n'est marqué que par de légères ondulations. Les repères symboliques venaient ainsi corriger les exigences du terrain.

Ceux du pilier de Chen sont d'une rare beauté. Deux oiseaux rouges décorent les faces antérieures conformément aux croyances, le mâle à droite (3), la femelle à gauche. Le mâle, véritable phénix, perché en haut de l'inscription ornant le fût, se tient la tête cambrée et fait porter son équilibre sur l'appui vertical de sa patte gauche; la serre droite se ferme dans un mouvement arrondi qui continue la courbure de la patte; la queue à trois pointes est bordée d'une double moulure nettement conçue comme ornement, et les deux ailes, dressées, dessinent une gloire autour de la tête. Au bas de l'inscription, une tête de taureau, mutilée, lui fait pendant.

Sur le pilier de gauche apparaît, les deux pattes sur le sol et la queue en appui, l'oiseau rouge femelle dont l'artiste s'est efforcé de rendre ainsi la gravité féconde. Avec la même symétrie se retrouvent les deux motifs du dragon et du tigre. Ils occupent chacun une bande verticale étroite et se développent en une composition très harmonieuse. Continuant la ligne d'une écharpe, suspendue par un lien à la poutre de l'entablement, ils s'y agrippent, ployant leur cou et tordant leur corps dont l'ondulation nerveuse se prolonge par la queue pliée qui, seule, repose à terre. Le mouvement du tigre dont la patte, rejetée en arrière, s'appuie sur l'échine, est d'un pittoresque saisissant qui témoigne d'une grande maîtrise artistique. L'entablement, où les tranches de poutres et de solives dessinent leur mosaïque, est étayé d'atlantes: personnages trapus, musclés, défor-

---

(2) Voir photo p. 240.
(3) Voir photo p. 241, en bas.

més par l'effort et dans lesquels Segalen voyait les barbares vaincus, voués par leurs maîtres à cette tâche écrasante.

Un motif qui revient souvent, sort du plan médian du premier encorbellement (E). C'est une tête de fauve imaginaire, monstrueuse, dont les yeux sont fortement soulignés par les muscles de la mâchoire qui mord désespérément la poutre; réaliste et étrange, elle évoque, avec ses mains de taupe, quelque fouisseur de charpente. La frise (F) est la partie dont le décor rappelle le plus celui du groupe oriental, et ses motifs en méplats font tous partie de ceux que Chavannes a déjà étudiés. Le second encorbellement (E'), dans l'intervalle de ses consoles, laisse un champ libre aux compositions à plusieurs personnages: cavalier chevauchant un cerf ambleur, peut-être de ces barbares qui, suivant la légende, « montés sur des cerfs, venaient offrir de la liqueur aromatisée »; lièvre lunaire pilant sa drogue d'immortalité et semblant toujours faire pendant au corbeau solaire à trois pattes, et d'autres animaux fastes, passant ou galopant, telle cette fameuse licorne dont la chevauchée funèbre est décrite dans *Peintures*:

Ce Maigre, sur le dos d'une licorne dont trois pattes ont disparu, — la dernière, crispée sur l'espace en avant. Le coup de reins est plus dur qu'un saut de poulain nomade, mais l'Emporté soulève sa monture du battement de ses ailes membraneuses. Les cuisses sèches et les tibias font pince plus fort que des mollets musclés; le pied large talonne le flanc en arrière; les orteils écarquillés et libres méprisent encore l'étrier. C'est lui qui lâche et qui lance sa bête, et il va dans un souffle aspirant tel que de grandes fleurs indécises, — pavots verts ? — ployées au passage, jettent leurs tiges en volutes à ses trousses. Fut-ce un vivant, un vampire ou une allusion en mouvement ? Il n'y a pas de nom sur lui, pas plus que sur ses milliers de frères accrochés aux blocs qu'ils tirent, aux granits et aux grès qu'ils emmènent. A défaut donc d'un Empereur éteint, voici le peuple et l'armée d'un temps précipité d'un seul bon vers sa chute: toute la dynastie cavalière charge, — au pas, à l'amble ou au galop — vers son abîme. Sinon, quelle autre exégèse expliquerait l'ardente chevauchée du Maigre, et ces fleurs recourbées en croupe sur lui ?

Nous retrouvons encore le souffle de ces cavalcades, de ces parades sur les faces du pilier de Yang. Celui-ci du groupe de Mien tcheou (complexe et du troisième ordre), présente la particularité d'être surdécoré d'images bouddhiques du VI[e] siècle portant la marque des Leang. Segalen a pu ainsi montrer que le gouvernement de cette dynastie repliée à Nankin avait encore une autorité, tout au moins nominale, sur le Sseu-tch'ouan septentrional.

La décoration de ces piliers est aussi riche que celle

de Chen, mais, ici, elle s'étend de plus sur les registres des assises horizontales. Malgré les mutilations du fût, on voit encore apparaître un groupe vivant de fantassins et de cavaliers lancés dans une patrouille. La corniche (C), avec ses grandes surfaces inclinées, a reçu les bas-reliefs les plus importants. Les motifs, presque traités en ronde bosse, ornent avec beaucoup d'audace les arêtes : un cheval au grand galop prend son virage sur un angle et des félins tordus épousent les coins de pierre. C'est une scène de chasse, souvent reproduite : un personnage parfois tire par la queue un fauve saisissant une proie, tandis qu'un compagnon s'apprête à frapper cette dernière. C'est la confirmation de l'usage, sous les Han, des fauves dressés à la chasse. Nous savons, en effet, que les grands de cette dynastie pratiquaient la fauconnerie et le dressage des chiens féroces ; il est hors de doute que ces scènes évoquent ce goût des anciens pour les fauves, pour leur dressage et leur apprivoisement. Enfin à Ya-tcheou, les piliers présentent les mêmes caractéristiques avec, en plus, un double toit.

Ces monuments étudiés par Segalen forment un groupe occidental opposé au groupe oriental du Ho-nan, Chen-si et Chantong. Celui-ci est généralement pauvre de sculpture, de style rudimentaire, et riche en épigraphie ; au Sseu tch'ouan, au contraire, le style est plus compliqué, la sculpture riche et l'épigraphie pauvre. Sur ces données et celles de la répartition géographique, Segalen a pu proposer leur itinéraire stylistique : venant du groupe oriental, les piliers auraient évolué de K'iu hien à Mien-tcheou et, de là, plus au fond de la province, à Ya-tcheou.

• VISITES SOUTERRAINES

Les étapes ainsi parcourues couvrent l'itinéraire de la mission qui vit la vallée de la Wei déployer ses tumuli et les sous-préfectures Sseu-tch'ouannaises lui livrer ses piliers. A l'exploration en surface des sépultures s'ajoutèrent les visites souterraines qui devaient révéler la structure interne des tombes tumulaires et rupestres. Cettre troisième grande découverte se heurtait, de par sa nature, au respect des Chinois pour les tombes. Toutes visites comme toutes fouilles, encore aujourd'hui, sont autant de profanations ; aussi nos archéologues ne purent-ils visiter très rapidement, presque furtivement, que deux tombes tumulaires.

Mais ils furent plus heureux avec les tombes rupestres. Celles-ci en effet, considérées à tort par les Chinois, comme d'antiques grottes de barbares, ne font l'objet d'aucune vénération et, partant, d'aucun interdit.

Des tombes tumulaires, celle de la Dame Pao (4) est certainement la plus intéressante. Le tertre carré a une quinzaine de mètres de côté et s'élève à une hauteur de quatre mètres. Un affaissement de la voûte arrière permit à Victor Segalen et à Gilbert de Voisins d'y pénétrer. Le caveau a un mètre quatre-vingt-dix de large et cinq mètres quarante de profondeur. Son couloir obstrué ne permit pas l'étude de l'entrée. Il est à supposer qu'elle est analogue à celle de l'autre tombe tumulaire dont la porte est faite de deux dalles épaisses assemblées verticalement, et directement appliquées de l'extérieur aux autres. La voûte, construite en briques, est à plein cintre et repose sur deux pieds-droits faits de briques appareillées en parpaings. La décoration murale est typiquement du style Han. Moulés au tampon sur des briques humides, les motifs répètent tout au long de la paroi des dessins de losanges, de stries, de sapèques et multiplient la scène d'une charrette dont la bâche à arceaux abrite le conducteur et qu'un cheval à l'amble s'apprête à faire passer entre deux tours à double toit. Cette composition est pleine; le dessin est large et franc, le modelé souple et accentué. Aucune inscription n'orne la tombe, mais Segalen n'eut aucun doute en l'attribuant à la Dame Pao, dont l'enterrement dut avoir lieu vers le milieu du IIIe siècle. L'architecture et la décoration sont typiques de l'époque et du genre.

La dernière découverte et première fouille scientifique d'un tombeau tumulaire, celui de Wang-Kien (xe siècle) près de Tch'eng-tou, confirma d'ailleurs en 1942, cette structure traditionnelle des caveaux, des couloirs et des portes.

Les tombes rupestres du Sseu-tch'ouan furent identifiées comme telles par Thomas Torrance en 1910; mais il appartient à Victor Segalen d'avoir définitivement fondé cette identification et d'en avoir étudié un grand nombre. L'existence de ces tombes était signalée depuis longtemps par des voyageurs, mais aucun texte chinois n'en fait mention. Encore les passants ont-ils toujours décrit ces monuments comme des grottes. Les autochtones eux-mêmes les appellent Man-tong et les considèrent comme les sépultures ou les habitations des anciens Man, aborigènes des confins occidentaux. De fait, les recherches de Torrance — dont Segalen renforça les preuves et les dates — concluent à la présence de tombes rupestres chinoises de l'époque Han.

Les principaux gisements relevés par la mission sont d'une part, dans le bassin du Kia-ling, ceux de Pao-ning fou et de Mien-tcheou; d'autre part, dans le bassin du Min, ceux

(4) Voir frontispice p. 177.

de Kiang-k'eou, de la Min inférieure et ceux, de part et d'autre du fleuve, de Kia-ting. Toutes ces grottes s'échelonnent suivant une progression qui va d'un type simple, tel celui de Pao-ning fou, à un type complexe, tel celui de Kia-ting. Les plus intéressantes sont celles du lieu-dit « P'eng-teu-hao », près de Kiang-k'eou. A la différence des tombes dont l'entrée débouche sur la paroi d'une falaise verticale, cette caverne est creusée dans la déclivité du massif, et une longue tranchée, à ciel ouvert, conduit horizontalement à l'entrée verticale du caveau. De la porte, il ne reste plus que les antes en saillie; au delà commence un couloir de deux mètres de large et de quatorze mètres cinquante de profondeur. Sur sa droite, à mi-chemin, s'ouvre une chambre carrée de cinq mètres de côté, dont le plafond est soutenu au centre par une colonne octogonale, semblable à celle des chambrettes funéraires du Chantong. Vis-à-vis, sur le côté gauche du couloir, s'ouvrent trois caveaux rectangulaires, le premier perpendiculairement au couloir, les deux autres parallèlement. Ces deux derniers logements portent des excavations formant étagères et qui ont pu servir à placer des menus objets funéraires.

L'intérêt de cette tombe est accru par la présence, déterminante de sa destination, de cercueils qu'une main pillarde a traînés au dehors, d'ossements humains, de briques ornementées, de poteries et de statuettes. Les cercueils en terre cuite sont composés chacun d'une auge de un mètre quatre-vingt-dix-sept centimètres sur quarante-quatre centimètres aux arêtes et aux angles renforcés, et d'un couvercle en forme de voûte raccordée à deux méplats latéraux.

Ses visites ont conduit Segalen à conclure que le cercueil de poterie pouvait être enveloppé d'un sarcophage de pierre ou de briques. Les dimensions, d'autre part, ne permettent pas de supposer qu'il ait pu contenir un autre cercueil de bois, mais il pourrait bien avoir contenu une enveloppe de cuir et avoir été protégé par un revêtement de bois. Les sarcophages, contenant parfois deux cercueils, ont aussi la forme d'auge à couvercle. Ils sont tantôt placés sur un socle au milieu du caveau, tantôt adossés à la paroi, tantôt même placés dans une excavation latérale du mur. Il arrive, dans cette dernière position, qu'ils disparaissent, laissant le cercueil directement enveloppé par la paroi creusée du caveau, jouant ainsi le rôle de sarcophage. Ce dernier type avait conduit Berthold Laufer à penser que, des tombes rupestres primitives, par dégagements successifs de l'épaulement, sont sortis les sarcophages.

Victor Segalen, s'appuyant sur ses propres découvertes et sur des textes, opposa plus judicieusement à cette théorie le fait que le sarcophage, primitivement, était constitué par une charpente de madrier. Par la suite, celle-ci fut

traitée, pour plus de solidité, en pierre. Et c'est lors de sa taille, dans les carrières, que l'idée de la sépulture sous roche serait née. Cette hypothèse a l'avantage, suivant Segalen, d'expliquer l'unique présence des enterrements sous tumuli dans les textes traditionnels et la persistance du radical « bois » dans le caractère désignant le sarcophage. Ce dernier argument ne jouerait d'ailleurs plus aujourd'hui, où nous savons que la constitution des caractères actuels (et surtout l'adjonction des radicaux) est postérieure aux époques envisagées. Le caveau lui-même est sans doute l'élargissement du couloir, dont il a bien pu ne se différencier qu'assez tard. Le sépulcre pouvait comprendre un ou plusieurs caveaux contenant des cercueils avec ou sans sarcophage, et, de plus, une ou plusieurs chambrettes servant de dépôts aux trésors et offrandes enfouis.

Enfin Segalen put constater que les caveaux étaient desservis par des couloirs qu'obstruait généralement une double porte de pierre massive, et qui donnait soit sur des tranchées, soit sur de vastes vestibules, communiquant eux-mêmes avec l'extérieur par deux ou trois baies comprises entre des pilastres et des piliers. Avec la remarque que des tombes rupestres ne répondaient à aucune orientation traditionnelle, nous terminerons l'énumération des principaux résultats acquis dans l'étude des tumuli, des champs funéraires et des hypogées par le second voyage de Victor Segalen.

• LES FALAISES AUX MILLE BOUDDHAS

Il reste maintenant à résumer ici sa dernière contribution, celle qui allait ajouter un nouveau chapitre à l'œuvre de Chavannes: la sculpture bouddhique au Sseu-tch'ouan. Chavannes, on le sait, avait étudié les sanctuaires de Yunkang et de Longmen qui se constituèrent du VIIe au Xe siècle en Chine septentrionale. Partant des données ainsi acquises, la mission Segalen-Voisins-Lartigue se proposa, secondairement, de relever dans la Chine occidentale les monuments bouddhiques antérieurs au VIIe siècle et d'esquisser le tracé des routes de pénétration de l'iconographie bouddhique dans cette région.

Nos archéologues purent constater que beaucoup de sanctuaires bouddhiques, aux niches innombrables, étaient encore en « activité ». Ils ne purent souvent, de leur point de vue, que le déplorer, car les statues, de ce fait, se trouvaient, comme encore de nos jours, fort rustiquement repeintes, restaurées et enjolivées. Ces falaises aux mille bouddhas (Ts'ien-fo-yen) sont extrêmement nombreuses au

Sseu-tch'ouan et la plupart répètent indéfiniment les mêmes niches à trois personnages — le Bouddha et deux « cramanas », parfois flanqués encore de deux « bodhisattvas » — toujours reflets lointains de la tradition gréco-bouddhique du Gandhâra.

Dans ces monotones défilés, Segalen eut la joie de découvrir, toutefois, trois styles nouveaux, inspirés des dynasties Leang (501-556), Pei-tcheou (557-581), et Souei (589-618). A la période Souei appartiennent les statues de Si-chan-kouan (près de Mien tcheou) caractérisées par la forme très particulière des socles. Ils sont en effet souvent fort importants et des rinceaux, presque traités en ronde bosse, sortent des mâchoires d'une tête médiane.

Le style Pei-tcheou se traduit au Ma-wang-tong (près de Kia-ting) par le traitement plastique d'un bodhisattva assis, dont le modèle est plus souple et plus distingué que celui des T'ang (VIIe-Xe siècles).

Le style le plus curieux reste celui des Leang qui montre en cette région, et pour la première fois dans la sculpture bouddhique, des niches à ogives (forme d'ailleurs typiquement chinoise que les caveaux funéraires Han connaissent bien), différentes des niches à « accent circonflexe » des Wei et des niches rectangulaires des T'ang. Le traitement des draperies, en pans cornus, à pointes symétriques, rappelle directement la ligne graphique des Han, si flagrante déjà dans ce qu'il est convenu d'appeler le « Wei flamboyant ».

Cet élément essentiellement chinois a conduit Segalen à considérer que certaines œuvres bouddhiques en Chine occidentale relèvent davantage de l'utilisation des ressources artistiques locales que de celles de la Chine septentrionale, plus influencée par des modèles étrangers. Il établit ainsi qu'à côté de la route terrestre de la pénétration bouddhique par le Nord, une route latérale, empruntant le cours du fleuve Bleu, avait dû apporter non plus les modèles mais les thèmes bouddhiques, laissant ainsi plus libre le traitement sculptural. Cette route — une date le confirme — serait partie de la capitale des Leang qui favorisait alors, depuis les côtes de la mer du Sud, la propagation de la religion étrangère.

Les multiples explorations ultérieures ont encore accru nos connaissances sur le bouddhisme au Sseu-tch'ouan, et il est dommage que Victor Segalen n'ait pu découvrir les sculptures de Ta-tsou (près de Tch'ong-k'ing), connues seulement depuis 1942, et qui ajoutent aux niches, considérées comme seul spécimen de cet art, de magnifiques fresques historiées du macrocosme bouddhique T'ang.

Ainsi s'achève le bilan majestueux de la mission Segalen. A chaque paragraphe ce nom est revenu, mais il faut y lire chaque fois ceux aussi de Gilbert de Voisins et de Jean Lartigue que, de son vivant, l'esprit loyal qu'était Segalen n'a jamais voulu dissocier de son œuvre. Il fut l'âme de l'équipe, mais l'abondante moisson recueillie fut le résultat de la magnifique amitié qui unit les trois hommes. Ce n'est pas là une des moindres des leçons qui se dégagent de cette belle entreprise — si brutalement interrompue, hélas, par la guerre.

TROISIÈME VOYAGE EN CHINE

La guerre, cette suspension des activités fécondes, permit toutefois à Segalen de rejoindre Nankin, en 1917, comme médecin et interprète, auprès d'une mission de recrutement de travailleurs chinois. Et là encore, avec son indomptable énergie, malgré d'incessantes préoccupations, il sut trouver quelques moments pour réaliser, seul cette fois, une nouvelle mission.

Au cours de ce troisième voyage, Victor Segalen eut l'occasion de signaler, près de Wou-si, une des plus anciennes tombes, visitée de son temps, celle d'un prince de la tribu allogène des Keou-wou, à l'embouchure du Yang-tseu (ve siècle avant J.-C.). Mais l'apport capital de cette nouvelle mission est l'étude des sépultures des ve et vi^{e} siècles déjà localisées par les archéologues chinois, et décrites par le Père Gaillard et M. Tchang en 1912. Segalen fit le relevé complet des douze tombeaux, datés de 453 à 559, et il en dégagea la structure générale.

Les tombeaux Leang, ainsi appelés du nom de la dynastie principale (vi^{e}), se composent, selon l'ordonnance chinoise classique, du tumulus relié à l'entrée du champ funéraire par une allée — le chemin de l'âme (*chentao*) — allée bordée de statues et de stèles. La houe laborieuse du paysan chinois a rasé le tumulus et il ne reste plus que l'allée funéraire. Segalen, dans sa reconstitution, dispose ses éléments en partant de l'entrée. C'est d'abord une paire d'animaux ailés puis une paire de stèles ayant pour socles des tortues, une paire de colonnes cannelées, enfin une dernière paire de stèles. Les stèles et les colonnes portent les titres et éloges du défunt. Pour rendre compte de l'importance des statues des animaux, monstres ou chimères, il faut suivre Segalen dans son survol de la statuaire chinoise, amorce d'un travail qu'il avait tant rêvé de publier et que seules les quelques indications de sa précédente mis-

sion, et surtout de ce dernier voyage, nous permettent d'entrevoir.

Le point de départ, le premier exemple que nous ayons est le Cheval de Houo K'iu-ping (117 avant J.-C.), que Segalen découvrit en 1914. Cette œuvre, taillée dans un bloc de granit, figure un cheval encastrant dans ses pattes un barbare terrorisé, qui lutte contre l'écrasement. La bête, aux formes lourdes, avec ses pattes courtes et sa queue massive tombant jusqu'à terre, traduit une puissance calme presque indifférente. Le barbare, couché sur le dos, a la tête renversée en arrière ; ses grands yeux écarquillés, ses oreilles immenses, sa barbe hirsute, son orteil crispé, tout en lui traduit sa lutte désespérément vaine.

L'accent de ses lignes, l'arrondi de ses formes et son rendu tragique rangent ce groupe dans le réalisme stylisé des Han. Il fait déjà pressentir les lions et les tigres ailés de Fan Min et de Kao yi (IIIe), eux-mêmes dans la ligne des fauves luttant sur les corniches des piliers, des fouisseurs de charpente et de l'oiseau rouge de Chen.

Le jalon suivant découvert en 1917, est constitué par les chimères des tombeaux impériaux des dynasties Song (Ve), Ts'i Leang et Tch'en (VIe) et par les lions, réservés aux princes et dignitaires. La pièce maîtresse est certainement le lion ailé du prince Siao Sieou (518) (5). Le poitrail bombé, les reins cambrés, il avance une patte dans un geste qui commande le port altier de sa tête et que soulignent encore les arêtes latérales accentuées de sa crinière. C'est la stylisation puissante du type léonin, qui cadre si bien avec la stylisation expressive de cette époque.

Pourtant la chimère de l'empereur Wou, des Ts'i (493), présente une silhouette quelque peu ridicule et qui détonne. Son évolution particulière explique un tel décalage.

Segalen découvrit en effet l'aboutissement déplorable du motif dans un bâtard — lion-chimère — du tombeau de Wou-ti des Leang (549) : quelques dizaines d'années, et la forme et l'idée avaient dégénéré. L'ancêtre, la chimère de Wen-ti des Song (453), attestait au contraire, un début glorieux. Elle participe de cette pose chinoise caractéristique des grands félins ; son aile, issant harmonieusement de l'épaule, se prolonge de pennes qui soulignent élégamment la cambrure du dos. Incontestablement cette chimère de marbre fin, à l'allure noble et équilibrée, est un des meilleurs morceaux de la statuaire chinoise. Sans doute les saillies fantastiques et fragiles des chimères qui se prêtent à tant de variantes graphiques n'ont-elles pu se déployer avec autant d'aisance et d'avenir dans le bloc du statuaire.

---

(5) Voir photos p. 257.

Les lions, par leur massivité, ont dû les relayer dans le développement plastique de la ronde bosse; mais, trop près des chimères, ils se sont confondus avec elles et ont commencé à dégénérer, alors que le cheval, dernier venu de la faune chinoise et compagnon quotidien de l'homme, venait le supplanter. Après avoir résisté à l'épuisement de son traitement graphique, le cheval put s'épanouir dans les formes, plus naturelles, du réalisme plastique des T'ang.

Avec les bas-reliefs des coursiers de Y'ai-tsong (627-649) publiés par Chavannes, le cheval ailé, ou licorne du tombeau de Kao-tsong des T'ang (683), déterré en 1914 par Segalen, devait consacrer le sommet de la statuaire chinoise (6). Cette statue de marbre blanc au modelé puissant, montre une virtuosité dans les moindres volutes de plumes, une finesse de taille dans le rendu des muscles qui en font un magnifique témoin du réalisme si expressif des T'ang. Avec cette dynastie, la statuaire commence à décliner. Les sculpteurs Song (960-1276) gardent encore quelque sens artistique, mais les productions ultérieures ne sont que l'œuvre d'artisans, telles celles des Ming, dont Segalen, dans sa grande franchise d'expression, déplorait l'affreuse laideur et la trop grande notoriété.

Avec ce tour d'horizon sur la statuaire profane chinoise, où les trouvailles de 1917 occupent une place de choix, s'achève l'œuvre archéologique de Victor Segalen.

• DU POÈME A L'ARCHÉOLOGIE

Son œuvre doit son immensité, sa variété et sa richesse à la méthode d'organisation efficiente qui présida à sa préparation. Elle doit aussi son succès à la connaissance que possédait son auteur, du pays, des coutumes et des gens. Jean Lartigue se plaisait à évoquer par une anecdote caractéristique les succès que la mission, à laquelle il participa, devait à la diplomatie de Segalen. Un petit fonctionnaire, interrogé sur un tombeau Han situé dans son humble sous-préfecture, en niait de bonne foi l'existence. La mention de l'objet cherché lui fut, alors, montrée sur son propre exemplaire de la monographie locale. Le fonctionnaire, éberlué, se rendit à l'évidence, puis, ravi, en appela à la science de son lettré et de ses secrétaires. Et l'émulation aidant, des indications fort utiles jaillirent de leurs conciliabules.

La fécondité de cette œuvre sourd de l'âme même de Victor Segalen. Au-dessus de ces découvertes, derrière les

---

(6) Voir photo p. 256, lion assis situé sur la même allée que la licorne.

monuments funéraires des Ts'in et des Han, derrière les piliers de Chan et de Yang, derrière le cheval de Houo K'iu-ping et le lion ailé de Siao Sieou, derrière tous ces noms si malaisés à retenir, il faut voir l'archéologue sur le terrain, dans un pays au charme infini et qu'il a tant aimé. Il faut le voir dans ces campagnes du Sseu-tch'ouan, sur ce sol vallonné où les plaines s'étalent en immenses flaques. Il faut le voir quitter les rives du Kia-King, s'enfoncer à l'intérieur des terres et suivre un sentier dallé, tortueux, bordé de rizières; puis gravir quelques-uns de ces vieux tertres et regarder cet horizon de côteaux, ce chemin en méandres, ces champs en miroirs, et ces peupliers dressés sans fin, dont l'un, en éternelle vénération auprès des habitants, se penche sur la tombe. Ce paysage si calme, cette culture si prodigue, ce tombeau si vieux, tout étreint d'émotion le voyageur et le pénètre du sentiment trop fugitif d'Harmonie Universelle, de Poésie Cosmique que Victor Segalen a, mieux que tout autre, si puissamment évoqué : c'est le *lien de lumière unissant enfin à jamais joie et vie, vie et joie*.

L'archéologie fut ainsi pour Victor Segalen une étude du Vrai ; de celui que les vivants ne déguisent plus, de celui dont les témoins ne savent plus mentir, de celui, enfin, qui « sous-tend » l'inspiration de l'artiste. Elle fut, par là même, l'étude qui lui permit de fondre si merveilleusement sa science et sa poésie.

VADIME ELISSEEFF,

Conservateur-Adjoint du Musée Cernuschi.

NOTES SUR "ÉQUIPÉE"

VOYAGE AU PAYS DU RÉEL

Tempérance.

« La Tempérance garde l'Orient, elle voit « la porte du soleil. C'est à elle qu'on « montre les grands mystères purs et la « naissance même du jour et la nuit ».

Paul CLAUDEL.

Le voyageur qui se lève, armé d'une joyeuse faim de route a pris certes le devant sur la réalité des choses. Il « connaît » par dilection et par une sorte de prescience qui n'appartient qu'aux poètes.

Cette Tempérance dont il ne sied point d'écrire le nom sans majuscule tant elle semble de caractère divin, il en porte en lui le visage fort, mais encore enveloppé d'ombres. Et il en vient chercher dans ce pays la confirmation formelle, les traits révélés en pleine lumière.

La famille de Mallarmé est grande. Elle a des rejetons qui ont reçu du Maître la grande leçon de mystère lucide, mais qui ont voulu le vivifier, ce mystère, le ventiler, l'éprouver même par la confrontation du plein air. Grand vent sur les joues de nos vérités !

Tel est Segalen. Un marin, un voyageur. Les têtes de rêve font aussi les hommes d'action. Et il n'y a pas de vraie connaissance (y a-t-il de poésie ?) à laquelle l'homme physique n'ait pris sa part.

Cette connaissance sera donc pétrie, travaillée par les muscles, conquise par le goût, l'ouïe, le toucher. Les genoux, les bras, les pieds, l'estomac sont dans le jeu. Les nerfs sont réceptifs à des témoignages que

l'esprit seul ne peut accueillir. La fatigue et la faim sont poreux à des leçons qui ne se donnent pas à l'intellect.

Du poète ou du voyageur, on ne sait lequel a le pas le plus ferme, l'endurance la plus obstinée. Son amour est sans attendrissement, son regard est évaluateur. Ce voyageur, ce poète est aussi médecin et l'épiderme ne suffit pas aux supputations d'un médecin. Les êtres, les idées, les choses, les contrées feront beaucoup d'aveux à un tel regard.

S'il veut la confidence de cette « Asie intérieure », il est aussi anxieux de prendre de lui-même une nouvelle mesure. La Chine lui servira donc de miroir. Il lui donnera à refléter le grand message poétique dont il est porteur.

Cet occidental sait dénouer l'enchevêtrement de beaucoup de secrets sans leur faire violence, ce cartésien lyrique veut prendre vivante sa proie de sagesse : il lui importe justement de la découvrir dans son innocence, d'écouter les battements de son cœur.

•

Ici, l'homme d'étude, l'homme de cabinet a laissé les livres dans son dos à des milliers de kilomètres. Son active patience se tourne vers un enseignement fait de fleuves, de routes, de pistes, de hasards, de rocailles, de soifs, de fatigues, d'ingéniosités — sous les grandes marées du chaud et du froid. Le poète et l'espace, le poète et le temps.

Les photographies de Segalen en Chine nous montrent un homme grand et sec aux mains longues, d'une ossature puissante, tendue à l'extrême, dirait-on, par des muscles de fer, un front attentif, décidé — et pourtant quelle sensibilité juvénile dans les yeux — un visage qui annonce l'intuition des grands limiers, une sympathie aiguë qui serait de l'homme le point le plus vulnérable si ne la tenait en bride une volonté prête à aller tout de suite à l'héroïsme. Tout un magnifique prince d'exploration !

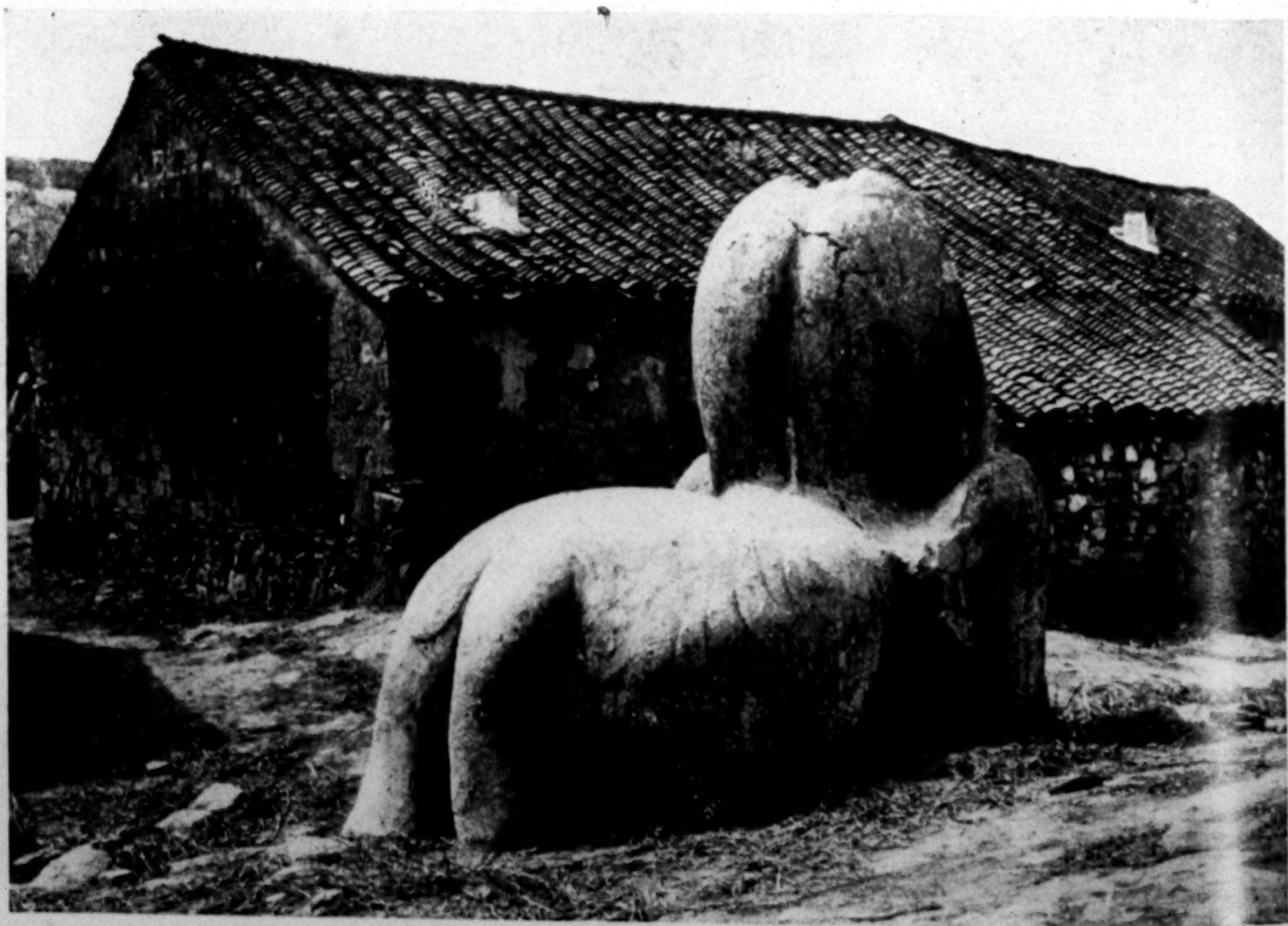
Un pays, fût-il de Chine et si bien gardé par ses dimensions, par son déroulement sans consistance, par ce caractère mouvant des terres jaunes à l'infini, par la docilité hostile de ses habitants, de ses climats, ce monde « fourmilier » se défend mal d'une telle emprise.

Sépulture de T'ang Kao-Tsong

(+ 683 A.D.) : Statue de lion assis (Voir p. 253)



Dans une ferme des environs de Nankin,
restes de l'allée funéraire de Siao-Sieou, 518, après J.-C. (Voir p. 252)



Un des lions ailés de la même allée (Voir p. 252)

Où le géographe vaguerait, demeurerait longtemps perplexe, le poète sait planter des jalons. La fleur et le ciel sont pour lui la fleur de l'horticulteur et le ciel des astronomes, mais ils sont surtout davantage. Il croit que les choses se conforment d'elles-mêmes à leur évocation la plus forte. Le Réel, écrit-il, m'a toujours paru très femme. Segalen quitte donc *une chambre aux porcelaines, un palais dur et brillant ou l'imaginaire se plait.* — Mais il pense que l'imaginaire ne déchoit pas quand on le confronte avec le Réel. Jeté sur le plateau de balance, la masse informe du Réel attend sur le plateau opposé le ciseau et l'esprit qui lui accorderont vie et regard. Le fictif aura trouvé sa mise en chair. L'équilibre sera.

« Les pas sur la route, dit-il, sont bons et élastiques » et il annonce par là qu'il n'y a pas de réel en dehors de la conscience que nous en prenons. Il n'y a pas de voyages, il y a des voyageurs. Il n'y a pas de poésie, il y a des poètes .

●

Aussi bien, ce poète s'efforce donc dans un monde matériel et non plus dans la forêt du verbe. Sa quête demeure pareille. Chercheur presque sans promesse du Lieu et de la Formule, il en guettera le rayonnement ici sur la route comme autrefois sous la plume. Et la récompense, de nature toute semblable, se trouvera surtout dans la faveur même de cette quête. Tout est réel, mais tout n'est pas décélé. Les solutions de continuité entre l'abstrait et le concret constituent le seul mystère. Et la nostalgie du poète sera toujours de réintégrer l'imaginaire au réel. N'est-ce pas le dessein de Segalen ?

A la découverte d'un mythe encore informulé « le bon marcheur va son train sans interroger à chaque pas sa semelle ».

« *Il sera digne de pousser quelques étapes dans un sol gras de souvenirs antiques, dans une Egypte moins fouillée, moins encavée, moins retournée ; dans une Assyrie plus élégante et moins musclée ; dans une Perse moins levantine* »... et de cueillir avec l'assentiment des Dieux, quelques beaux fruits encore à l'arbre de la Connaissance.

Poésie est adoration, sans doute, mais poésie est aussi conquête, poésie est vérité. « *Nous autres, véri-*

diques », telle était la qualité dont s'honoraient les nobles dans l'ancienne Grèce.

On comprend qu'un tel voyageur, abandonnant parfois l'horizon, fît arrêter tout un convoi pour toucher un caillou aperçu sur la route, pour en éprouver le poids dans sa paume, le regarder sur toutes ses faces, le donner à connaître à sa joue, à sa langue. Car le don d'étonnement anime son allée et ce qu'il consignera par le verbe avec une vigueur et une sensualité presque artisanale, il importe que cela ait reçu l'admission de tout ce qui en lui peut apprendre. Les mots qui viendront sous sa main le lui rendront bien. Ils auront pris cette forme d'intaille à quoi Segalen semblait si bien aspirer qu'il intitula « Stèles » son livre capital. Mots qui sont, mots qui ont un pesant, et l'idée ici encore de la pierre ne peut être éludée ; pierres, dalles, oui, mais non point dalles opprimantes du tombeau, dalles de la grand'route vertébrée ou dalles commémoratives des Stèles — les unes et les autres éprises sans doute d'une certaine solennité, d'une noblesse inévitable qui appartiennent à la longue résidence sous les saisons. Mots qui élargissent à son extrême mesure ce peu d'espace où nous tenons entre le prochain et le révolu. Mots qui veillent, mais avec une racine buveuse de riches ténèbres, mots qui dorment, mais d'un sommeil de semence et se donnent à tâche de rayonner encore dans leurs songes.

Mots serrés de plénitude.



Le fleuve et la montagne, « *le fleuve pur et de saveur douce, la montagne brûlée de bleu* » seront convoqués sous ces mots et ne pourront se dérober à leur magie expressive. Pas plus que le réel ne se dérobe à l'imaginé quand « *la Bête brute de l'instinct-sauveteur, souple et matois comme un chat sorti on ne sait de quelles caves vient interposer son à-propos et son énigme* ».

Ainsi confronter l'imaginaire et le réel, n'est-ce pas opposer le verbe et son objet ? « opposer le Mot et la Chose, pour cette raison que le mot chinois est un signe complet en lui-même, existant, réalisant, différent de ce qu'il dit, et déjà très supérieur à ce qu'il daigne signifier ».

Le réel qui prend appui sur la « *sandale et le bâton* », sur le gouvernail, est un réel déjà conquis aux souveraines puissances de l'imaginé. Et quand un grain de sable tombe sur la peau d'un tambour, ce son ténu ne se dissout pas dans l'indifférence universelle si quelque génie musicien a pu le recueillir.

La subtilité ne sied qu'à celui qui a la force. Seul il dispose de l'outil effilé mais inexorable qui se se laisse conduire jusqu'au noyau du fruit. Toute la pulpe est pénétrée ; la pruine demeure sans souillure.

●

Le pas. Le pas et la force recommencée, la force bien calculée d'un pas qui se connaît, de jarrets en santé, d'un cerveau qui ne se fait point faute d'agréer le fantastique mais qui lui assigne audacieusement sa juste place. Segalen se donne la preuve par la possession. Quand ce témoin sensuel lit le cours d'un fleuve sur la carte, il veut toucher de sa peau ce liquide qui existe en profondeurs, en convulsions, en températures, en courants, en goûts, en souplesses. Il se baigne. C'est un fleuve de Chine, mais c'est l'identité de l'eau, d'une eau qui se livre. Leçon bien reçue : « *Grelottant l'on « sort du bain. Tout d'un coup repris par l'air tiède, « puis chaud, étonné de l'impossible serre qui vous « reprend, où de nouveau il faut faire aller ses muscles « massés et alanguis d'eau froide et des baisers de l'eau « renouvelée qui lave elle-même son baiser* ». Et maintenant commence l'apprentissage de l'air.

Il n'est pas jusqu'à la continence qui puisse se soustraire à l'itinéraire segalien. Faim, soif et fatigue, « La fatigue anéantissante où l'imaginaire et le réel sont provisoirement suspendus ». Continence qui n'est pas considérée comme un refus, mais comme la révélation d'une note nouvelle. Employer sa résistance jusqu'à la fièvre, apprendre par la limite de ses forces la physique d'un paysage, c'est un accomplissement d'énergie qui trouve sa récompense immédiate : un orgueil des os et des muscles où la fatigue se mue en sérénité spirituelle.

On devine le sourire de Segalen quand il écrit : « Je manquerais à tous les devoirs du voyageur si je ne décrivais pas des paysages. Le genre est facile. Voir, pour certains voyageurs : ils ont ouvert les yeux en récitant les mots expressifs. Souvent le rythme de la vision s'est par avance cliché dans des phrases et

découpé dans des alinéas. Cependant, je resterais impardonnable de me taire sur un sujet si attendu. Il s'agit ici d'un voyage et le principal argument du voyageur : la description, est par fatalité, absente jusqu'ici ».

Equipée n'est pas le carnet tenu à jour d'un voyag ur attentif aux fluctuations des contrées qu'il traverse. C'est le livre de bord d'un poète penché sur le monde intérieur et sur tous les reflets, les empreintes qu'il reçoit d'un monde physique.

N'est-il pas admirable que cette réfraction vienne à suggérer mieux que maintes descriptions scrupuleuses l'énigmatique « Empire du milieu ». L'élément subjectif lui apporte un intense pouvoir d'évocation et quand Segalen nous propose les aspects tout concrets du paysage, celui-ci se trouve cerné par une double lumière : celle des yeux, celle du sentiment.

« Paysage en terre jaune. Réellement fait tout « entier de terre et de jaune, mais enrichi de nuances, « jaune-rose dans le matin, jaune-saumon dans la « lumière occidentale, blême vers midi, pourpre- « violette dans le soir, et noir plus que noir dans la nuit, « car n'y pénètre plus la lumière diffuse. Les plans, les « découpures ; l'architecture falote, fantastique est plus « surprenante que les couleurs. La terre jaune qui « recouvre plaine ou montagne est taillée en brèches et « failles et ses constructions en équilibre croulant ne « sont plus que lames, crêtes, pics, murs naturels, « créneaux inattendus, par le jeu des pluies, des ruines « romantiques... »

●

La longue fréquentation de la mer a formé l'esprit de Segalen. N'est-elle pas pour beaucoup dans ses jugements si nuancés de prudence, où l'acte verbal s'avère vigoureux, précis, mais sensible comme la manœuvre du marin. Pas plus que la mer, ce navigateur le sait, un pays ne se révèle par quelque violence, n'obéit à l'arbitraire. Les vents, les courants, les marées ont des impulsions, des résistances, des lois bien propres à instruire celui qui a dessein de pénétrer à la manière du poète. Et quand le pouvoir de l'artiste confère pulpe et vertèbre à la phrase, c'est le « connaisseur » qui a préparé la matière.

L'art de Victor Segalen, tout entier, nous le disions, établi dans la tempérance, cherche et trouve en Chine

le sceau de cette tempérance, affirmé dans une de ses plus hautes, de ses plus nobles dimensions. Terre de l'immense paysannerie vouée au concret bien pesé. Terre aussi du Tao, lent, inflexible mais suave qui transfigure tout à coup ce concret dans sa réalité transcendante. Les audaces de cet art qui sont grandes, qui sont fréquentes, arrivent toujours par une puissance sans tremblement, — qui sait conduire.

•

D'Equipée, ouvrage tout fondé sur terre ferme aux grandes incantations des *Odes*, la courbe spirituelle, certes est sensible. Mais elle est bien de ce tempérament d'écrivain qui ne conçoit le spirituel qu'avec une forte assise terrestre et qui, renouvelant le mythe d'Antée, ne s'élance vers les hauteurs que stimulé par les forces de la terre-mère. Les assises des *Odes* sont dans *Equipée* et soutiennent leur élan. Il est temps que soit élargi le cercle si étroit des lecteurs d'*Odes*, apothéose lyrique de l'œuvre de Segalen. La publication à tirage très limité peut seule expliquer un peu le silence qui entoure ces poèmes d'une grandeur presque sans égale. Il faudra montrer un jour l'art consommé avec lequel Segalen donne figure à la démarche qui suscita les *Odes*, démarche toute mystique, où le désir du Divin, prière tout d'abord, sommation ensuite, — devient possession éphémère où le Divin consent et est reçu dans un court moment de grâce.

Ce sont vraiment accordailles de Dieu dans le suave dont on ne trouverait d'équivalent que chez St-Jean de la Croix ou chez Ruysbroeck.

Quant à la structure de ces vers, elle constitue certes une des rares découvertes qui puisse encore être faite dans la prosodie classique. Et tout particulièrement est à retenir le grand déhanchement de l'alexandrin en coupe 5 — 7 dont Segalen se fit un instrument si souple et majestueux pour développer ses strophes. On pense à deux voix de l'inspiration qui prononceraient ces séquences différentes, l'une sourde et l'autre sonore, l'une suggérant et l'autre épanouissant les hymnes.

Mais il semble vain de commenter cette poétique dont la lecture seule ferait sentir les ressources. Segalen en use avec une maîtrise impressionnante. Et jamais ne pointe le soupçon même de virtuosité, tant

l'accord entre la forme et l'expression semble intime, tant le vers semble jailli de sa nécessité profonde .

Cependant, les *Odes* ne sont évoquées ici que pour signifier leur parenté avec *Equipée* et montrer d'un grand poète les aspirations très liées.

•

A la lumière des *Odes*, des *Stèles*, de *Peintures*, *Equipée* s'éclaire plus justement.

A-t-on assez dit que toute l'œuvre de Segalen, en effet, est animée par le sentiment du sacré ?

Depuis les *Immémoriaux* où le sacré est appréhendé dans ses sources primitives au sein d'une population peu évoluée, jusqu'aux *Odes*, la dernière en date des œuvres publiées, et celle où Segalen exprime sans doute le plus ouvertement son attitude personnelle, son adoration, — le même courant circule et se renforce. Le sacré forme aussi bien la toile de fond de *René Leys* que celle de *Peintures*. Il stationne comme une eau cristallisée dans les *Stèles*. *Orphée-Roi* le révèle sous sa forme lyrique.

Et l'on peut répéter que les *Odes* marquent le sommet du thème d'inspiration, l'accomplissement jubilant où le poète est à genoux et se voit un instant comblé.

Ainsi la vertu de tempérance qu'on invoquait au début de ces pages a trouvé son aliment tout au long d'un patient périple et Segalen qui n'a rien obtenu sans mériter, a découvert la dimension finale de cette tempérance et ne peut lui donner d'autre nom qu'infini. Mesure en démesure abonde, comme le sage fleuve se donne à la mer.

Sous cet angle, *Equipée* figure un chant de marche, une quête passionnée où le corps s'engage avec l'âme.

De ce double voyage, *Equipée* raconte les hasards, les peines, les ablutions bienfaisantes, les siccités, les lumières diverses, et beaucoup de péripéties visibles.

Tandis que les invisibles sont présentes.

NORGE.

VICTOR SEGALEN
ET
CLAUDE DEBUSSY

Ce ne fut certes pas la renommée grandissante, mais alors encore bien discutée, de Claude Debussy qui incita Victor Segalen, en avril 1906, à rendre visite à l'auteur de *Pelléas* et de *La Mer,* mais une attirance intime vers une nature musicale qui, dès les *Nocturnes,* avait retenu son attention et lui semblait particulièrement propre à donner au drame hindou, auquel il travaillait depuis deux ans, l'atmosphère sonore dont il rêvait.

Victor Segalen n'apportait pas dans son jugement la méconnaissance ou l'ignorance absolue dont font preuve maints écrivains à l'endroit de la musique. Alors qu'il était encore élève à l'Ecole de Santé Navale de Bordeaux, au début du siècle, il avait manifesté un vif penchant pour la musique, non seulement en tant que bon pianiste et violoniste adroit, mais encore en composant des mélodies sur des textes de Flaubert, de Remy de Gourmont et d'Albert Samain. Les obligations de sa carrière maritime avaient interrompu ce premier développement; mais, au cours d'une croisière en Polynésie, il n'avait pas manqué de relever les particularités de la musique maori, au sujet de laquelle il devait publier par la suite un excellent article.

Trois jours après sa première entrevue avec Claude Debussy, Victor Segalen écrivait à celui-ci: « Il m'a semblé impossible, sitôt que l'idée d'une réalisation musicale s'est imposée à moi, de ne point, d'emblée, me présenter à vous. Ma démarche près de vous a été spontanée d'abord, mûrie ensuite, en tout cas inévitable. »

Ce jeune homme de vingt-sept ans qui a déjà une telle expérience du monde des vivants et un sentiment pénétrant des différents arts, fait impression sur ce musicien de quarante-trois ans, sobre dans ses propos et prudent dans ses jugements. Les lettres que les deux hommes échangèrent au

cours des années suivantes attestent une sympathie réciproque à laquelle ni la séparation, ni l'impossibilité involontaire de réaliser des projets caressés en commun ne purent porter atteinte.

Le 27 avril 1906, Victor Segalen avait soumis au compositeur une première esquisse encore incomplète de son drame bouddhique *Siddharta.* Debussy s'y était intéressé et avait même fait quelques suggestions dont l'écrivain se promettait de tenir compte ; mais, à ce moment, ses rares loisirs étaient accaparés par le soin d'achever son roman, les *Immémoriaux :* ce qui va lui prendre encore six mois. De Brest, en septembre, Victor Segalen vient, de nouveau, rendre visite au musicien. Au cours de cet entretien, Debussy est particulièrement retenu par ce que son visiteur lui rapporte touchant la musique maori, et il le presse de rédiger des notes à ce sujet : ce qui demande quelques mois encore, cependant que s'établit décidément le premier acte de *Siddharta.*

En avril 1907, en réponse à l'envoi de l'étude consacrée à la musique maori, Debussy lui écrivait :

« J'ai lu *Voix Mortes...* c'est extrêmement curieux, aucun essai de ce genre ne m'a autant intéressé. Chez ceux qui se mêlent d'en écrire, on devine trop souvent qu'ils n'ont jamais vu la couleur de ce dont ils parlent... c'est lourd et l'on y respire seulement la triste odeur du « document ».

Et il s'entremet pour faire paraître l'étude dans le *Mercure Musical* qui l'insérera en octobre suivant. C'est l'époque où Debussy vient de se laisser reprendre par la tentation d'écrire un *Tristan* d'après l'adaptation de Joseph Bédier. Cela l'éloigne de *Siddharta* dont, vers ce moment, il reçoit « une version plus explicite ».

« C'est un prodigieux rêve ! Seulement, dans sa forme actuelle, je ne connais pas de musique capable de pénétrer dans cet abîme ! elle ne pourrait guère servir qu'à souligner certains gestes ou préciser certains décors... Remarquez-le, je ne prétends pas à une impossibilité, très simplement, cela me fait peur. »

Et dans la même lettre adressée de Pourville, le 26 août 1907, le musicien lui dit la satisfaction qu'il a prise à lire la nouvelle, — encore aujourd'hui si remarquable et qui vaudrait d'être réimprimée : « Dans un monde sonore » que Victor Segalen vient de confier au dernier numéro du *Mercure de France.* « C'est une chose très bien, dans un domaine absolument inexploré ». Et, l'allusion qui y est faite à Orphée l'y poussant, Debussy lui pose cette question : « Ne pensez-vous pas qu'il y aurait quelque chose d'admirable à faire avec le mythe d'Orphée » ?

Cette suggestion engagea Segalen à imaginer un drame lyrique consacré à Orphée. Il y réfléchit longuement au cours des mois suivants, et ce fut le sujet de plusieurs entretiens dont l'écrivain nota les points principaux. Il est hors de doute que le penchant de Debussy pour ce sujet s'en accrut considérablement. Loin de Paris, Victor Segalen met au point, avec un soin minutieux, cet *Orphée Triomphant.* Au cours de l'été 1908, il en envoie les deux premiers actes au compositeur et s'apprête à en achever les autres au cours de l'hiver; mais, avant la fin de l'année, la destinée de Victor Segalen prend un nouvel aspect. Il quitte Brest pour la Chine où devaient le retenir tour à tour, un voyage d'études dans la Chine du Nord, une mission médicale en Mandchourie, un poste de professeur à l'Ecole militaire de Tien-Tsin et l'attrait sans cesse grandissant de l'archéologie chinoise. Au milieu de ces préoccupations, ses projets musicaux s'enfoncent dans l'ombre, mais non pas la personne de celui qui les avait suscités. Si loin qu'il soit, il lui adresse de longues lettres, et il le fera jusqu'à l'été 1913 où il annonçait dans l'une d'elles, son retour en Europe d'où une nouvelle mission en Chine l'éloigna peu après. Il devait s'y voir rappeler précipitamment par l'annonce de la guerre à laquelle, durant deux années, il prit part, notamment avec les fusiliers-marins. Lorsqu'un peu de relâche lui permit enfin d'achever son *Orphée-Roi,* Debussy était déjà très malade et s'éteignait à la fin de mars 1918. « La mort est survenue avant le chant », notait mélancoliquement Victor Segalen dont la vie devait se terminer un an plus tard. C'est à travers quelques notes prises par lui et quelques lettres de l'un et de l'autre que nous pouvons aujourd'hui saisir l'écho de cette amitié artistique. Cette lettre-ci, entre autres, en indique bien le caractère, par cette grave chaleur sur laquelle l'éloignement n'eut jamais de prise.

G. JEAN-AUBRY.

VICTOR SEGALEN
A CLAUDE DEBUSSY

Péking, 6 Juin 1910.

Voici, mon grand ami, je vais tout simplement vous raconter, comme une histoire que vous abrégerez si vous la trouvez longue, tout ce que j'ai fait depuis mon départ. Il me peine beaucoup de songer que vous êtes resté si longtemps sans nouvelles de moi. J'ai eu, ces dix mois derniers, une vie quelque peu étrange ; et le seul lien très fidèle était pour moi ces lettres régulières qui, par ma femme, devaient annoncer parfois à mes amis que je n'étais pas encore au nombre des Purs Esprits — Mais en revanche, quelles échappées dans le Passé, souvent, quelles nostalgies, qui m'ont fait revivre d'une façon bien savoureuse tout ce que je croyais perdu, des souvenirs obliques de l'enfance à la jeunesse, des projets morts, d'autres réalisés ; et puis cette faculté décuplée, par les huit heures de cheval quotidiennes, de s'entourer, en route, de la présence effective des absents. Je ne sais plus le nombre de fois, où, très irrévérencieusement, je vous ai mené, compagnon imaginaire, par ces chemins que je savais déjà, et où j'imaginais votre venue... Enfin, voici ce qui m'est arrivé.

On aborde en Chine au moyen de l'Angleterre, Hong-Kong. Beau, mais ça n'est pas ça. On repart, on arrive à Chang-haï, toujours irrité. Maintenant c'est un peu d'Amérique. On remonte le Yang-tzeu sur de confortables house-boats, on croit « pénétrer le continent jaune », et voici Han-Keou, qui bien que

flanqué d'une capitale de province, en face, sur l'autre côté du fleuve, recommence l'Angleterre, l'Allemagne, et les airs connus. On prend l'express pour Péking, (30 heures) et enfin, enfin, l'on est vraiment en Chine, au rendez-vous de toute la Chine, seulement, il faut que l'on sache voir.

Imaginez que vous pénétrez dans la ville, du sud au nord. C'est de rigueur, car tous les Palais, les Temples et les Yamens regardent ici droit au sud. — Vous allez suivre une sorte d'immense avenue triomphale que bien peu de capitales oseraient tracer. D'abord, sous la ville chinoise, l'ancien parc de chasse des empereurs, puis une première porte, inoffensive, donnant sur une large avenue qui va de même, toujours du sud au nord, traverser Péking de bout en bout. — Elle franchira Murailles, Palais impériaux, Temples et Cours, mais on la retrouvera toujours, plus ou moins gardée, plus ou moins ornée. Ses premiers gardiens sont ici, à droite le Temple du Ciel, à gauche le Temple de l'Agriculture.

Le Temple du Ciel est la merveille de Péking et de la Chine. Il ne répond à rien, il ne s'inspire de rien si ce n'est de son objet même qui est d'honorer le Ciel. Pour cela, outre les enceintes, les fossés, les parcs et les ponts, les pagodes et les kiosques dispersés dans une étendue immense, il y a surtout (non pas ce triple chapeau chinois qu'on distribue sous ce nom sur les timbres) il y a l'esplanade d'offrande. C'est une triple terrasse de marbre, toute ronde comme la coupole du ciel, entourée d'une enceinte aux tuiles bleu-sombre, comme la couleur du ciel profond. — Aux quatre points cardinaux, quatre arcs de triomphe, de marbre, tout sculptés de nuages (qui habitent le ciel) ouvrent vers les quatre espaces. — La terrasse supérieure est nue, sans un décor autre que sa balustrade (de nuages toujours) sans un kiosque, sans un pavillon, sans un temple, sans un toit autre que la coupole du Ciel (dieu imprécis) que l'Empereur, une fois par an, au solstice d'automne, vient honorer ici.

En face donc, le Temple de l'agriculture, non point circulaire, mais carré comme un champ. Non pas recouvert de bleu, mais de jaune comme les moissons. Et la grande voie impériale, marchant vers le nord, va traverser la plus immense porte de la ville, Tsien-men.

Les portes de Péking, comme aussi ses murailles, en sont vraiment les plus imposantes bâtisses. Sans doute elles ne dépassent pas cent pieds de haut : car on sait que les bons esprits, dont il ne faut pas compromettre le vol, circulent à cent pieds dans les airs. Mais elles ont une grandeur que j'ai vue rarement ailleurs. Tsien-men, porte impaire, flanquée de ses deux ouvertures latérales, précédée d'une immense demi-lune à travers laquelle une grande porte, toujours fermée, donne accès à l'Empereur seul, Tsienmen est l'entrée véritable dans la ville Tartare-Mandchoue, dont l'arrivée au trône de la dynastie Tartare, a fait la grande capitale. Mais tout ceci n'est que le portique et le préambule du Palais.

Il s'échelonne, juste dans l'axe de cette grande voie prolongée, qui traverse toute une succession de portes, de salles, de halls, de portes encore ; — à droite et à gauche, deux rangées parallèles forment les appartements de l'impératrice et du jeune empereur, âgé de quatre ans. Le Régent d'Empire, son père, habite hors du palais interdit. Je l'ai vu, il y a quelques jours, à l'occasion d'une audience sollicitée par l'amiral commandant la division d'Extrême-Orient. La chose a été saisissante. Dans une salle assez basse, sombre, avec un plafond très compartimenté, dans une lumière bronzée, on nous a réunis en silence. Puis un petit store bleu quelconque, au fond de la salle, s'est soulevé, et le Régent, tout seul, sur une sorte d'estrade, est venu nous dire quelques mots à voix basse. On s'est ensuite incliné profondément, (il y a cent ans les Chinois exigeaient encore la prosternation front contre terre) et l'on s'est retiré *à reculons*. Puis, il nous a été permis de visiter les jardins du palais d'hiver, et cette île, au milieu d'un lac, où a été séquestré le dernier empereur, Kouang-siu, et d'où il est sorti pour mourir par des procédés qu'on ignore mais que je crois superbes.

Plus loin, toujours au nord, la voie impériale passe à travers la tour de la cloche et la tour du tambour, qui sous la dynastie mongole des Yuen, (dont Marco-Polo fut l'ami) furent les deux beffrois de Péking. Puis elle sort virtuellement des remparts, et va mourir au Houang-ssen, temple de lamas de Mongolie nourris par les provendes impériales. —

Mais à quand le Cortège qui remontera tout cela ? D'ailleurs, les autres points de la ville ont aussi grande allure. Les maisons sont basses, dorées, fouillées, les rues, plutôt les avenues, très larges, et le spectacle de la rue un plaisir continuel.

Un autre plaisir est celui des innombrables jolies choses qu'on peut encore acquérir. Les marchands de vases, d'étoffes, de bronzes, vont draîner toutes les provinces, et tout cela converge sur Péking.



C'est de là que nous sommes partis, voici dix mois, pour faire le tour de la Chine du Nord, Gilbert de Voisins et moi. Je crois que vous le connaissez, mais j'ignore si vous le connaissez bien. Nous nous sommes lancés tous deux à l'aventure, à une double aventure : celle du pays, et celle de nous-même; j'avoue que ce n'était pas sans effroi que j'envisageais cette vie commune de dix mois, dans un pays dont la grandeur vous lie l'un à l'autre. Lui comme moi ; moins peut-être, car il est beaucoup plus sociable que moi, et renferme sous des dehors plaisants d'ailleurs des qualités de cœur solides et sans défaillances.

Donc, de Péking, nous voilà, Voisins et moi, dans le massif extrêmement pieux du Wou-t'ai-chan, à cinq jours de cheval, à l'ouest de Péking. Notre caravane était formée : cinq chevaux, onze mulets, un âne, un palanquin à mules pour le ou les malades (tous y ont passé sauf moi) et comme personnel humain : deux boys, deux mafou (palefreniers), un cuisinier, un interprète. — Ces deux derniers sont peu banals comme chinois. Le premier, catholique, amené par un boy douteux, était un objet de méfiance constante. Rien ! Je l'ai encore. Il est vrai que la foi ni ses pratiques ne l'étouffent.— Le second est devenu mon ami, mon ami véritable autant qu'un chinois peut l'être, mieux : avec des qualités françaises de générosité et de franchise qui ne se sont pas trahies un instant. C'est stupéfiant mais exact. Vous en jugerez vous-même car il m'accompagnera sans doute en France. — A quel moment, en quelle année ?

J'ignore. — Je ne souhaite pas me fixer en Chine ni être accaparé par elle; mais je ne voudrais pas non plus revenir sans en avoir tiré ce que j'en veux, et ce sera peut-être long. Deux, trois ans...

A Wou-t'ai-chan, premier beau séjour à 2.000 m. de hauteur. Cinquante pagodes à tuiles jaunes, bleues et vertes, des lamas de Mongolie. Et, pour moi, une nouvelle «La Tête» (1) à donner sous peu au Mercure, la première depuis le « Monde Sonore » (2). Puis, descente sur T'ai-yuan-fou, qui n'était pas encore du vrai voyage puisque la voie ferrée ose y aboutir. Mais on lui tournait le dos enfin, vers Si-ngan-fou, l'ancienne capitale qui reçut, en 1900, l'empereur et l'impératrice douairière, en fuite.

Et la « Terre Jaune » commençait. Vraiment fantastique. On peut voir, ailleurs qu'en Chine, de grandes montagnes et de beaux fleuves; mais j'ignore où trouver ailleurs que là des formations analogues. Imaginez une écorce de 500 à 600 m. d'épaisseur, en poussière jaune-rose agglomérée, recouvrant des plaines et des montagnes, et dans laquelle les pluies auraient raviné des failles de cent mètres, à pic, laissant des aiguilles, des ponts, des châteaux, des créneaux... Ça n'est pas très solide, ni très beau, mais c'est insoupçonnable, et, à chaque détour, inattendu. Là dedans, la route, malléable elle-même et changeant suivant la saison, passe où elle peut, s'écourte ou s'allonge suivant les éboulis. Marcher en terre jaune la nuit tombée c'est recommencer le tonitruant romantisme. Bien amusant d'abord, et, au bout de deux mois l'on souhaite le solide, le réel, le roc.

Arrivés à Lan-tcheou, dans la province du Kan-sou, nous avons hésité à poursuivre vers l'ouest, car la saison était fort avancée, et l'on nous promettait des brouillards et des boues qui auraient rendu impraticable la belle promenade au Kou-kou-noor. Et nous sommes descendus droit au sud, en longeant l'orée du plateau Thibétain, par des chemins seulement indiqués par les fleuves et dont on doit partager la route au hasard des gorges, des rapides

(1) Inédite.

(2) Parue au *Mercure de France*, le 16 août 1907.

et des gués. Trente-six jours de cheval, interrompus par deux jours de halte au point le plus extrême où l'impression vraiment a été complète : toute la Chine derrière moi... Rien de Lotiforme, mais des nostalgies de grande intensité. Vous, près de moi, mon cher grand Ami. — Et puis, le retour, par le grand fleuve, dont les affluents et les canaux s'enfoncent si loin dans le continent, que de Tcheng-tou, capitale du Sseu-tch'ouan, on pourrait d'une même eau descendre jusqu'à la mer. —

Là, une grande jonque, très aménageable bien que purement chinoise, nous a fait suivre le Min, puis le Yang-Tzeu de Souei-fou à Yi-tchang. Un mois de jonque, délicieux d'abandon. Les chevaux laissés, vendus. L'un tourne une meule à fromage. L'autre est mort, tombé dans un ravin. Un grand cheval noir que montait Voisins, est claqué. Un autre appartient à un épicier de Tchong-king. Le mien, plus heureux, poney plein d'intelligence et de malice, est aux mains de la jeune marine à Tchong-King (3) (nous y avons deux bateaux de guerre) qui lui apprend à monter des escaliers !

Sur la jonque, quatorze rameurs, pour aider au courant et surtout passer les rapides. Cette vie du Fleuve, aux rapides, est inimaginable. La descente est pleine d'ivresse. C'est un beau sport. Vous savez que les rapides du Yang-tzeu sont formés par des dénivellations brusques où le Fleuve, gros comme cinq ou six Loire, se précipite en dardant une « langue » d'eau vive qui marche à douze nœuds et vient percer deux rangées de tourbillons. L'eau y est animée de mouvements insolites : ascendants, obliques, circulaires... En mer je n'ai jamais rien vu de pareil... Il y a, pendant dix jours, trois grands rapides à passer, et une soixantaine de petits. — Quant à la montée, très lente, très dure, elle est moins saisissante, mais beaucoup plus dangereuse.

Nos rameurs, tout le long du jour nous chantaient des airs identiques que j'ai notés pour vous, tant bien que mal, car je garde mon scepticisme sur la notation fidèle des gosiers étrangers.

---

(3) Jean Lartigue, alors enseigne de vaisseau à la division navale d'Extrême-Orient.

Voici d'abord des sortes d'« ahans » musicaux, reliés par une vocalise rapide, indécise, du chef de nage.

a - hé... o - hé... a - hé... o - hé...

Même motif, retrouvé au mont sacré Wo-méi-chan, et que des voix d'enfants chantent ainsi à l'office du soir.

Au même monastère on chantait ceci en processionnant; j'ai cru entendre, à chaque reprise, une sorte de « déchant » supérieur, à la quarte, par les mêmes voix d'enfants :

Pour revenir au Fleuve, voici la chanson favorite qui marque les coups *d'avirons* (il y en a une autre pour les jonques, qui, en guise d'avirons ont d'immenses godilles latérales) :

Vocalise du chef de nage

Tout ceci relève évidemment d'une échelle identique. Croiriez-vous que d'un bout à l'autre de l'immense Chine, les motifs restent les mêmes et les modes, non, *le* mode chinois, sempiternellement unique. Le marchand de fromages de haricots dont la doulce voix me réveille tous les matins n'a pas de meilleures mélodies qu'un fragment de celles qui précèdent... — Sans doute, je ne veux pas discourir

sur la musique chinoise; notre savant ami commun a dû écrire là-dessus tout ce qu'on en peut savoir (4). Je lui communiquerai pourtant ce dérivé moderne : les Chinois usent de la trompette européenne absolument au hasard et raffolent des harmoniques supérieures; vous voyez l'effet; tous les soirs, dans les terrains vagues (tout est vague à Péking) qui bordent ma maison, il y a des envolées mélodiques surprenantes; seulement ce n'est plus chinois, c'est de la belle matière sonore.

Mais je n'ai plus d'autre illusion sur la musicalité chinoise, pas plus que sur leur art théâtral, qui, bien que supérieur, scéniquement, aux conférences Brieux, m'a été soudain remis à sa place par le théâtre japonais. Vous ai-je dit être allé au Japon ? Trois semaines ; le temps de ne rien voir peut-être, Nagazaki, Kyôto, Tokyo, mais le temps d'être pris, conquis, entouré par ce pays qui ne déçoit en rien tout ce qu'on imagine de lui ! — Et quel bon recul pour juger la Chine, sérieuse, puérile, originale, que ce dérivé d'à côté qui a exaspéré certains de ses enseignements et méconnu les autres. — Le théâtre japonais est une chose de haut goût, raffinée, cadencée, rythmique. Des satzumas en branle et des laques en mouvement. Et cette participation des spectateurs, dont la foule est traversée par les allées et venues des acteurs, de la scène aux coulisses, qui sont *derrière* les spectateurs.

Du Japon, j'ai retrouvé la Chine ingrate, austère, sévère, que je n'appelle pas prenante, mais dont il *me faut* attendre beaucoup. J'ai commencé un « Fils du Ciel » dont le sujet est ridicule d'audace. Mais je n'ai pas oublié qu'aux premiers mots d'« Orphée » vous m'avez dit : « Même si l'on s'y casse les os, la chose vaut d'être tentée ». Et j'ai tenté, pas très rassuré d'abord, jusqu'au jour, — huit jours à peine — où le divin hasard m'a mis en relations ici, avec le seul individu qui pût m'aider (inconsciemment) à mener mon projet à bout. Ne croyez pas à une chasse au document pour lui-même; mais je tiens au document (tout le Palais interdit de la ville Impériale) pour pouvoir le mépriser ensuite et n'en être pas esclave. — Et puis, si je n'osais pas mettre en scène l'étonnante figure de Kouang-siu, mort « impéria-

(4) Louis Laloy.

lement » il y a deux ans, d'autres le feraient peut-être, et comment !

Alors ma vie s'allonge, étayée de l'arrivée d'un de mes amis, médecin de la marine, et qui, venant ici chercher fortune, va bénéficier de mes premiers efforts et m'épargner ce doute quotidien : suis-je rebouteux, professeur de grammaire ou débitant de drogues; car la pénétration du haut milieu chinois impose ces avatars assez douloureux. J'ai des compensations : ma femme aime Péking et en est heureuse. Moi j'aspire à faire tous les métiers, tous, pourvu qu'ils ne m'usent pas trop vite, et que j'aie le temps de donner ce que je voudrais faire. — Vous ai-je parlé d'une « queste à la Licorne » dont la donnée, à la fois médiévale et européenne, à la fois chinoise, serait un champ imaginaire sans limites. — Mais quoi ! Il est vraiment étrange que même pour les parfaits idéalistes que sont les fidèles de Jules de Gaultier, il faille acheter au prix courant de la vie, le droit même d'idéer.

Des feuilles publiques qui me parviennent ici dans des délais ridicules, (les lettres, en revanche, ne mettent pas plus de quinze jours par le Transsibérien) m'ont appris le bel avènement d'« Ibéria »; que je suis loin, loin ! — Comme je voudrais savoir de vous ce que d'autres ne sauraient pas ; et malgré mon absence m'associer de toutes mes forces à tout ce que vous désirez faire.

— 17 juin. — Il m'est arrivé ici cet ami, Pierre Richard, médecin de la marine comme moi, et qui, s'associant à ma vie pratique, va me donner le repos mental qui me permettra plus de travail. Je suis lancé à fond sur le « Fils du Ciel ». Je souhaite tant qu'il vous plaise de le lire, dans les quelque cinq ans où je vous l'offrirai... — Je pense infiniment à vous. Je vous mêle à tout ce que j'ai de mieux. Ne me retirez rien je vous prie, de l'attention que vous m'avez donnée. —

Ma femme adresse à Madame Debussy son plus affectueux et reconnaissant souvenir. J'y joins mes respectueux hommages, une caresse de nous tous pour Miss Chouchou, petite personne exquise, et mon respectueux souvenir pour Mademoiselle Dolly. — Je reste tout vôtre, mon grand ami.

VICTOR SEGALEN.

CORRESPONDANCE AVEC PAUL CLAUDEL

C'est à Paul Claudel que sont dédiées les Stèles *de Victor Segalen. Parmi les trois seuls volumes publiés par ce dernier dans son originale « Collection coréenne » (les pages s'en déplient à la chinoise, sous des plats de bois de camphrier) figure* Connaissance de l'Est. *Et Claudel verra là l'édition « canonique » de son livre.*

Une assez importante correspondance fut échangée; (elle devait d'ailleurs se poursuivre, des années durant, avec Madame Segalen, après la mort de son mari). Mais les contacts directs du diplomate et du « major » furent moins nombreux qu'ils ne les auraient souhaités : « Il y a décidément un sort » — écrivait Claudel en 1915 — « qui nous empêche de nous rencontrer... »

Les lettres que le grand poète catholique a bien voulu laisser publier ici, et les réponses également inédites de Segalen, d'après des brouillons retrouvés (qu'il avait dû modifier, mettre au point au courant de la plume) les montre en butte avec les plus hauts problèmes, dans des positions spirituelles différentes — moins inconciliables pourtant qu'on le pourrait supposer.

DE VICTOR SEGALEN A PAUL CLAUDEL

(Brouillon de lettre retrouvé dans les papiers de V. S.)
(fin 1912 ou début 1913)

Cher Maître,

Ma liberté de vous dédier « Stèles » serait inexcusable si je ne l'avais depuis longtemps considérée comme un devoir de fidélité envers vous. J'ai même reculé de jour en jour l'aveu que je voulais vous en faire, et ceci, qui me justifie à peine, vous parviendra même après l'envoi. J'ai tenté avant tout une double bibliophilie chinoise et nôtre. L'édition en est strictement limitée, mais j'espère en publier bientôt une plus générale et c'est pour celle-là surtout que je dois solliciter la haute faveur de votre nom.

Depuis votre bienveillant accueil de Tientsin, je n'ai pas quitté la terre Jaune, allant de Péking au Thibet, redescendant le grand fleuve, et depuis, fort malheureusement exilé à Tientsin, attendant l'heure de m'établir à Péking. Mon séjour actuel (Tchang-te-Fou, auprès du fils de Yuan Che Kai) n'est qu'une étape dont j'espère bientôt vous écrire l'aboutissant.

Je vous prie, Maître, d'accueillir en très profond hommage toute ma reconnaissance lointaine pour vos œuvres, dont je me nourris ici, et pour vous.

Très fidèlement,

VICTOR SEGALEN.

DE PAUL CLAUDEL A VICTOR SEGALEN

Hostel, Virieu-le-Grand
Belmont (Ain)

Hostel 17-8-13.

Cher Monsieur,

Combien je suis peiné de ne pas m'être trouvé à Francfort quand vous y êtes passé (1), et quel dommage que vous ne m'ayez pas prévenu ! Nous aurions eu le temps d'arranger un autre rendez-vous. Maintenant je dois repartir pour Paris, où je ne resterai que peu d'heures puis chez mes parents, dans mon village natal, puis vers l'Allemagne au théâtre d'Hilluaù où l'on va jouer « L'Annonce » sous une forme tout à fait nouvelle. C'est là où nous aurions eu le plus de chance de nous rencontrer avec profit. « L'Annonce » y est jouée les 17, 21 et 22 septembre.

J'ai bien reçu votre beau volume de « Stèles » dont l'art lapidaire m'a grandement intéressé. Je vous avais écrit une assez longue lettre pour vous remercier, si je me rappelle bien « aux soins du Consulat » de Tien-Tsin et suis très fâché qu'elle ne vous soit pas parvenue. Je serai très heureux de voir mon nom à la première page de ce beau livre.

Rien ne me ferait davantage plaisir que de voir réimprimer « Connaissance de l'Est » sous la forme que vous indiquez, et j'aurais toute confiance en vous, pour ce faire. C'est une idée que j'ai eue moi-même plusieurs fois. Vous avez donc mon assentiment entier. Mais il faut vous entendre avec mon éditeur, le « Mercure de France ». Je désirerais que, en même temps, on tirât une édition allemande. J'en parlerai à mon traducteur.

Je vous prie de croire à mon meilleur souvenir et vous serre bien affectueusement la main.

P. CLAUDEL.

---

(1) Segalen était revenu de Chine en France par le transsibérien.

DE PAUL CLAUDEL A VICTOR SEGALEN

47, Rue du Champ-de-Mars
Bordeaux

29 Octobre 1914.

Cher Monsieur,

Moi aussi, j'ai senti que nous avions beaucoup de choses à nous dire et je désire que nous trouvions l'occasion de causer tranquillement. Ne pouvez-vous revenir à Bordeaux dans le courant du mois prochain ? « Partage de Midi » hélas, je n'en possède moi-même aucun exemplaire. Les derniers que j'avais gardés sont maintenant à Hambourg, et je ne sais si jamais ils rentreront en ma possession. Il est à peu près impossible de trouver l'ouvrage en librairie et alors à des conditions ridicules. Ce que vous m'avez dit de Chabaneix m'a profondément ému. Cet homme déjà participant à la mort récitant ces mots que j'ai écrits dans une souffrance de cœur qui était bien proche de l'autre agonie.

J'irai voir Jammes la semaine prochaine et je serai sans doute de retour vers le 7 ou le 8.

Nous voici tout près de ces fêtes de Tous les Morts et de Tous les Saints que j'aime tant et, où de l'Eglise toute dorée par la lumière intérieure il semble qu'on entende un innombrable bruissement au dehors. Que d'âmes héroïques en ce moment qui surgissent en phalanges dans la lumière vivante, toutes couvertes du sang des martyrs !

Je vous serre bien affectueusement la main.

CLAUDEL.

Je suis bien curieux de voir votre édition de la « Connaissance ».

DE VICTOR SEGALEN A PAUL CLAUDEL

(Brouillon de lettre retrouvé dans les papiers de V. S.)

Brest, 25 Janvier 1915.

Maître,

J'avais fermement espéré placer à Paris ce second entretien que mon départ de Bordeaux n'avait pas rendu possible, — mais je n'ai pu à mon gré choisir la date de mon séjour, ni, ayant appris par M. Berthelot, votre absence, le prolonger jusqu'à votre retour. Je n'ai plus aucun espoir immédiat de vous voir, et pourtant, j'avais grand souci de vous revoir, seul, et de donner à notre entretien toute la liberté d'une confidence. Je vous aurais redit à peu près ceci : combien chaque moment de pénétration dans votre œuvre ajoute à son pouvoir sur moi, et combien son existence, son développement, ont donné de force à la partie la plus profonde de ma vie. — Ceci dépasse la littérature. L'épisode de la tragique mort où se mêlait le cantique de Mesa n'était qu'une aventure entre d'autres; l'Otage n'a pas joué un rôle moindre en d'autres moments qui, m'appartenant moins, se réservent, mais auxquels vient s'appliquer ceci de votre lettre : « cette souffrance de cœur bien proche de l'autre agonie... » — « Connaissance », vous le savez, est ma proie et ma nourriture, *même* en Chine. — J'ai tellement retourné le « Repos » que le voyant seul de vos drames, privé d'une seconde version, j'ai eu l'audace passionnée de lui en écrire une en renversant tous les rôles, et que ceci, m'échappant des mains, est devenu un drame sans lien ni foi communs avec le vôtre (1). — Et malgré tous ces témoignages de plein abandon à vos œuvres, je vous dois de m'expliquer sans détours sur un point considérable : le sentiment religieux catholique.

J'ai été élevé dans une sorte de catholicisme. Je demeure nominalement catholique, puisque, ayant

(1) *Le combat pour le sol*, inédit.

été baptisé, je n'ai pas dénoncé mon baptême. Depuis quinze ans, je vais d'instinct vers un anticatholicisme dont les périodes de recul coïncident avec des défaillances physiques ou de durs avatars. J'aurais scrupule à vous parler ainsi de moi seul si je n'en revenais par cela même à votre œuvre où, par un paradoxe un peu satanique, je trouve en cette occurrence l'un de mes meilleurs appuis. — Elle me livre en effet, avec une richesse, une puissance non pareille, tout l'arrière-monde et le poignant mystérieux humain sans quoi je me jetterais au cou de n'importe quelle croyance. — Négligeant les dates, les intentions, et ignorant vos secrètes préférences, j'en reviens malgré moi à « Tête d'Or », à certain début de « La Ville », à « Connaissance de l'Est », et dans les plus religieux et fervents de vos livres, à ce qui reste expression d'homme aux prises avec tout ce qui n'est pas lui, — peut-être Dieu, et peut-être autre chose... C'est vous dire qu'un des plus fervents spectateurs de vos œuvres est en même temps l'un des plus hétérodoxes et transfuges amis de votre âme en marche imperturbable vers un but affirmé. Je suis conduit à cette sorte de blasphème, que l'étonnant pouvoir humain que vous montrez à célébrer le divin, et un certain divin catholique, m'écarte d'autant plus du Dieu qu'il me rapproche de l'homme qui le chante, — dont les mots, pleins de sortilège, me font voir d'autres symboles et un tout autre surnaturel que celui vers lequel il convie de s'avancer avec lui.

Ce n'est donc point la thèse catholique que je me permets de récuser dans l'évolution ordonnée de vos drames, et ce n'est pas une autre conclusion, comme extorquée à l'un de vos livres, que j'oserais lui substituer, mais la révélation profonde d'un être plus fort et plus humain que l'homme, — exprimé par des mots plus denses que les mots habituels. — C'est vous dire tout ce que je place en vos œuvres de croyance, de méditation et d'appui. —

DE PAUL CLAUDEL A VICTOR SEGALEN

Paris, le 12 Février 1915.

Cher Monsieur,

Votre lettre est de celles auxquelles il faut répondre tout de suite pendant que les idées qu'elle fait naître sont encore toutes chaudes. J'entre donc d'emblée en matière.

— Vous me dites que vous êtes *anticatholique* (peut-être un peu à la manière des policiers-anarchistes du « Nommé Jeudi » de Chesterton ?). C'est évidemment là une manière sommaire de vous exprimer, car une négation ne peut suffire à la vie spirituelle. D'autre part toutes les objections au christianisme ont été faites depuis pas mal de siècles une fois pour toutes et il y a peu de choses nouvelles ou même intéressantes à glaner sur ce terrain. C'est là que triomphe — facilement — et se déploie un certain « gros bon sens » avec lequel vous n'avez rien de commun.

— Mais si vous n'êtes pas uniquement anticatholique, vous devez avoir positivement un ensemble d'opinions, de doctrines, ou disons simplement de sentiments, de tendances, de désirs que vous préférez au catholicisme. Quel ? Là dessus vous me laissez dans l'ignorance. Mais de ce côté aussi le champ n'est pas extrêmement étendu et je crois l'avoir parcouru en long et en large pendant les quatre années que j'ai employées à hésiter et à résister avant de faire le saut final dans l'obscurantisme. D'une manière générale toutes les doctrines et mythologies par lesquelles nous essayons de remplacer la Vérité, sont ouvertes à quatre objections :

1° Elles ne sont pas *catholiques,* je veux dire qu'elles ne composent pas dans l'ordre de l'universel, à la façon d'un thème poétique de mauvaise qualité.— Elles agrègent tant bien que mal un certain nombre

d'idées et de sentiments, mais non pas tous. De même les hérésies, schismes, etc. (suivant l'étymologie). Elles sont donc pour un homme non pas un enrichissement, mais un appauvrissement. Je n'ai malheureusement pas le temps de développer cette idée et ce serait bien nécessaire.

2° Elles ne sont pas génératrices de joie.

3° Elles ne sont pas limitatives, je veux dire qu'elles n'arrêtent pas l'esprit et ne lui imposent pas une forme. Ce sont les nuées de Polonius. Elles nous laissent sans *objet* et loin de nous aider à nous faire sortir de nous, c'est elles mêmes qui sortent de nous et s'exhalent dans le vide prêtes à accepter toutes les formes que nous leur imposons. Exercice assez épuisant et absolument infertile, qui nous laisse exactement au même point.

4° Elles ne sont pas *opératives,* je veux dire qu'elles sont sans aucune action salutaire sur nous-mêmes. Or il n'est pas un homme sincère, descendu à une certaine profondeur, qui ne puisse prendre à son compte les déchirantes exclamations de Rimbaud « Nous ne sommes pas au monde », sur cette chose pure et sans prix qu'il sent en lui et qui est comme perdue et engloutie au milieu de ténèbres inextricables. Au point de vue moral comme au point de vue intellectuel, le catholicisme agit violemment en introduisant dans notre vie intime le principe béni de la contradiction, en imposant une exigence si haute et si complète qu'elle ne nous laisse aucun repos, en rinçant notre âme comme par le feu et en lui proposant hors d'elle-même — hors d'elle-même enfin ! — à son cœur comme à son intelligence, à tous ses actes et à toutes ses études, un intérêt si fort que je ne puis le comparer qu'à ce désir sexuel, auquel sa violence est seule supérieure !

Le reste ne mène à quoi que ce soit et n'est que marécage et rêvasseries d'amateur.

Le catholicisme n'est pas autre chose que l'Amour entre l'homme et Dieu, un amour au-dessus de tout sentiment et de toute parole, entre un homme personnel et un Dieu *personnel* à ce degré sublime et transcendant que nous appelons la Trinité. Le mot révélation, rédemption, incarnation, Eucharistie,

hiérarchie de l'Eglise, découle tout naturellement de ce principe unique, une fois qu'on l'a fortement saisi et embrassé. La vie étrange qu'il vous semble voir dans mes livres, c'est celle de ce Dieu qui est pour moi non pas une abstraction, mais une personne réelle, vivante, extérieure, connue, expérimentée. C'est l'étreinte sur mon cœur de cette deuxième partie de la réalité qui complète et ferme l'univers une fois pour toutes et m'enclôt avec elle dans un paradis de certitude et de béatitude. Pas plus que la vie physique, notre vie morale et intellectuelle pour qu'elle éclose en un jaillissement suprême ne peut se passer de ce quelqu'un hors de nous avec qui nous formions un couple. Quelqu'un, je ne dis pas un rêve et une idée, quelqu'un par certains côtés de résistant et d'irréductible, et dont le commun soit pour nous une source éternelle d'intérêt, d'étonnement, de stupeur et d'admiration. C'est cela seul qui extrait l'homme complet et fait pour l'éternité.

•

La feuille que vous m'envoyez est tout à fait belle. La page n'est plus un ensemble de lignes, elle devient quelque chose par elle-même, une planche d'idées voluptueusement grasse et moelleuse.

•

Je vous serre la main avec une profonde et sincère sympathie.

PAUL CLAUDEL.

DE VICTOR SEGALEN A PAUL CLAUDEL

(Brouillon de lettre retrouvé dans les papiers de V. S.)

15 Mars 1915.

Je l'avoue sans restrictions : le mot d'« anti-catholicisme » était brutal, grossier, et, comme vous avez bien voulu l'admettre, inexact. Par crainte et pudeur de trop vous encombrer de moi, j'ai remplacé par un trait négatif toutes les données positives que vous me permettez maintenant d'exprimer, cet « ensemble d'opinions, de sentiments, de tendances, de désirs », — comme vous formulez dans votre lettre — que je préfère au catholicisme. — Le champ, dites-vous, n'est pas très étendu. — « Toutes les doctrines et mythologies par lesquelles nous essayons de remplacer la Vérité, sont ouvertes à quatre objections... ».

Mais je n'ai pas entendu faire un choix dans les doctrines et les mythologies. Si pourtant le choix s'était posé, il n'aurait pu s'exercer qu'entre le Bouddhisme primitif et un certain Taoïsme à peine connu. Mes premiers voyages m'ont permis de voir du dedans le Bouddhisme et de lui donner cette sympathie sans laquelle aucun jugement sur le fait religieux n'est possible. Je reconnais en sa conception du monde une valeur universelle, et précisément *catholique,* c'est-à-dire englobant dans sa construction toutes les manifestations sensibles de l'univers. C'est précisément le point qui m'a frappé en elle, et que j'ai soumis, durant mon séjour à Ceylan, aux plus fréquents examens. Mais je déplore sa morale pratique et je constate la médiocre valeur vitale qu'elle détient. Je lui sais toujours gré de m'avoir méthodiquement formulé ce que j'avais confusément et timidement senti, le grand illusionisme du monde, la prestidigitation des apparences sur lesquelles on souffle et qui s'en vont. J'en ai gardé surtout un jeu de pensée entièrement étranger au concept d'un dieu

personnel à face et à passions humaines, et le refus d'une rédemption possible par un autre que par soi.

Quant au Taoïsme, j'ai de grands scrupules à en parler car les textes valables en sont à peine traduits, les autres galvaudés, — et ceci n'est pas affaire de textes... et j'en néglige d'ailleurs la morale pratique. Mais il m'a lavé de celle du Bouddhisme, dans ses parties fades, — et j'aurai plus tard, au moins par image et comparaison, recours à lui.

Au reste, ces mots et ces étiquettes de doctrines ne doivent paraître que pour être aussitôt exclues du débat. C'est vous dire que je n'ai aucun dogme, aucune mythologie, aucune croyance publique à préférer au dogme chrétien. Si je me défends tout d'abord de lui, c'est qu'il m'entoure, et que seul de tous les autres il a pu me faire mal. Je me garderai donc de décider sur la valeur sociale ou historique de telle religion, de telle croyance. Je vois que nulle d'entre elle ne s'impose avec triomphe, et que les chemins de Damas mènent à tous les coins de l'Univers.

Et surtout, ce n'est pas d'une croyance bonne à plusieurs, encore moins bonne à tous, qu'il s'agit ici. Je ne puis décemment parler que de celle qui habitant, que je le veuille ou non, en moi, me nourrit, me suffit, m'élève ou m'abaisse sans préjuger de son pouvoir sur les autres.

Je ne puis la formuler d'une seule phrase, mais je sens bien ce qu'elle est. — Une foi tout entière esthétique, une recherche exclusive de beauté, un désir permanent de tendre partout à la beauté, d'en réaliser un reflet dans ses pensées, dans ses actes, surtout dans ses œuvres ; — et cela, sans jamais prétendre embrasser, ni fixer surtout, la beauté ; — encore moins oserai-je la définir à vous, cette idole, puisque c'est en partie d'après vos œuvres qu'elle est faite et se renforce en moi.

Je n'ai pas plus à la formuler pour d'autres. J'espère seulement ne pas mourir à tout sans avoir dit aux autres comment je concevais le monde, illusoire et beau : — et ceci me ramène au point de vue taoïste, à cette vision « *ivre* » de l'univers ; d'une part, la pénétration à travers les choses lourdes, et

la faculté d'en voir à la fois l'avers et le revers ; d'autre part, la dégustation ineffable de la beauté dans ces apparences fuyantes.

C'est à cette conception, — non théologique, — non dogmatique —, mais pour moi d'une existence positive, quotidienne, que j'appliquerai les quatre objections que vous présentez aux mythologies.

1° — Objet. « Elle n'est pas *Catholique*... Elles ne composent pas dans l'ordre de l'universel, à la façon d'un thème poétique de mauvaise qualité. Elles agrègent tant bien que mal un certain nombre d'idées et de sentiments, mais non pas tous... Elles sont donc pour un homme non pas un enrichissement, mais un appauvrissement. »

Réponse : — Elle est *catholique,* c'est-à-dire qu'elle compose l'universel, à la façon d'un thème poétique donné *qu'il s'agit pour moi de transformer en poème.* Elle agrège toutes mes idées, toutes mes notions, tous mes sentiments. Elle est pour moi l'unique source de mes richesses. Je suis prêt à tout abandonner, sauf ce qui me vient d'elle.

2° — « Elle n'est pas génératrice de joie... »

Rép. — Je puis affirmer, je vous donne ma parole d'ami fervent et respectueux que j'ai eu de grandes joies dans ma vie, et qu'à bien les examiner, toutes me sont venues par elle. J'ai eu des moments de plénitude qui ne souhaitaient rien, ne demandaient qu'à se complaire en eux-mêmes ; des moments que j'eusse appelés « «divins » si précisément le dieu n'en avait été par nature, exclu — puisque c'était le plein jeu de facultés purement humaines. Et il ne s'agit point d'éclats de pensées ou de rêves ; mais des jours entiers, des semaines durant lesquelles j'ai peu dormi pour mieux vivre sans rien perdre de ma joie.

3° — « Elles ne sont pas limitatives, je veux dire qu'elles n'arrêtent pas l'esprit et ne lui imposent pas une forme. Ce sont les nuées de Polonius. Elles nous laissent sans *objet,* et, loin de nous aider à nous faire sortir de nous, c'est elles-mêmes qui sortent de nous, et s'exhalent dans le vide, prêtes à accepter toutes les formes que nous lui imposons. Exercice assez impuissant et absolument infertile, et qui nous laisse exactement au même point. »

Rép. — Cependant elle écarte incessamment et détourne de ce qui n'est pas elle. Elle m'indique spontanément ce qui est faux, (dans le sens d'une note non musicale). — Ce n'est point que je prétende à une docilité parfaite, à une réussite constante, à une « sainteté »... Les écarts entre la vie que je jugerais parfaitement en accord avec elle, et la mienne, — donc les *péchés* — sont parfois décevants. Beaucoup ne tiennent qu'à moi ; ce sont des faiblesses, des oublis, des manques de vigilance; d'autres sont imputables au genre de vie sociale qui me fut imposée ; d'autres à un manque de fermeté qui serait parfois cruelle pour d'autres. Mais ces péchés de force ou de sentiment ne m'empêchent jamais de voir la doctrine, et de faire des efforts sans cesse renouvelés pour la réaliser. Plus le discord est grand entre elle et moi et plus je dois reconnaître son efficacité constante aux moments les plus divers de ma vie. C'est, d'avance, prévoir l'objection quatrième :

4° — « Elle n'est pas opérative... »

Je répondrai — et ceci est la base de tout — qu'elle seule fut opérative; elle seule répondit à ce double besoin : — servir de soutien dans les moments désespérés, — servir d'augment et de ferment dans les moments forts et riches. Qu'elle ait porté plus haut mes moments de joie et les ait menés à cette plénitude est logique, puisqu'elle en était à la base. J'affirme qu'elle seule ne m'a pas abandonné dans les autres. J'ai passé, à plusieurs reprises, à longs intervalles d'années, par des mois de défaillance vide d'où tout sentiment, tout réconfort sans exception, hormis ceux de la vie végétative, — diminuée, — me fuyaient. C'est alors que j'ai pesé en moi la valeur ou non de l'existence divine, catholique ou autre, et de « sacrifice », et de « devoir », et de la famille. Je les ai trouvés nuls et sans effet. — C'est dans ce vide, à peine soutenu par les fonctions animales, que m'est venu sauver le seul amour de beauté. Sans miracle, sans éclat, par un lent influx qui me ramenait à la vie pleine, et dans un souffle qui durait des années, me conduisait au bonheur établi. Je sais que cela reviendra encore, et de quoi je devrai de nouveau attendre le salut.

Je sais que le ferme appui de vos œuvres humaines ne défaillira jamais dans ma main. Je m'incline

devant la spiritualité dont elles éclatent ; je saisis dans son incarnation le mystère esthétique ajouté en augment à mes dogmes, et qui, par sa puissance même et sa valeur en moi me confirme dans tout ce qui précède.

Je n'aurais garde de faire passer cette doctrine « spectaculaire », comme le dit fort bien Jules de Gaultier, pour une doctrine spéculative. Elle engendre immédiatement une morale pratique dont aucun détail n'est douteux, — pour moi, — mais dont l'étalage serait déplacé jusqu'au jour où vous me permettrez à nouveau cette longue confidence.

Ce jour-là, je me permettrai peut-être de vous dire mon sentiment sur Rimbaud. Je tire de son œuvre, et même de sa vie, un enseignement considérable ; — nous en avons déjà échangé quelque mots, à notre première entrevue à Tientsin, en juin 1909. Depuis, quelques lignes de vous, parues à propos d'une de ses lettres, ont semblé décisives sur sa nature de « voyant ». Mais qu'a-t-il *VU* ? Je ne puis trouver dans son œuvre aucune réponse qui s'affirme catholique, si d'avance on la reconnaît pour catholique. Rimbaud a, je crois, exprimé plus que tout l'indéfinie angoisse humaine aux prises avec la connaissance. Pouvons-nous appeler cette angoisse une appétition vers un Dieu si bien *défini* et *dogmatisé ?*

Il m'a fallu votre accueil et vos réponses, Maître, pour me permettre de vous entretenir aussi longtemps de moi. J'en suis heureux et vous sais infiniment gré de m'avoir ainsi donné une franchise totale envers vous.

Je suis vôtre. En toute fidélité respectueuse.

DE PAUL CLAUDEL A VICTOR SEGALEN

Château d'Hostel,
par Virieu-le-Grand (Ain),
8-6-15.

Cher Segalen,

Merci pour les *Stèles* qui seront un des soubassements les plus précieux de ma bibliothèque. L'édition est admirable de goût. J'ai hâte de voir ainsi élevée en monument « La Connaissance de l'Est ». Je reviens d'Italie où j'ai vu des choses magnifiques et instructives. La plus belle a été de me faire toucher du doigt les origines de la Religion depuis Saint Pierre jusqu'à la table patriarcale des vieilles basiliques, jusqu'à l'atrium et à l'impluvium des vieilles maisons romaines pour le feu et pour l'eau, en passant pas les fours souterrains des Catacombes. C'est là que se sont produites les fiançailles ardentes de l'Orient et de l'Occident. Il y a là quelque chose de solide comme un fait ou plutôt comme un résultat géologique dépassant infiniment l'étendue de nos pensées individuelles. C'est profondément intéressant aussi, comme ce l'est en art, de voir dans ce travail de l'Esprit et de l'Eglise, les repentirs, les choses avortées, les fioritures inutiles ou qui en ont l'air et au dessous l'arme substantielle et indestructible. Et quelle nourriture pour l'imagination, qui n'est pas autre chose que le désir de la réalité.

Vous pensez bien que j'aurais mille choses à répondre à votre lettre, qui est surtout l'expression d'un état particulier de votre sensibilité incompatible, vous semble-t-il, avec les croyances catholiques. Mais ce n'est là qu'une illusion.

Etes-vous sur le front ? J'aimerais recevoir de vos nouvelles. Mon adresse à partir du 10 sera Paris, 37, Quai d'Anjou.

Je vous serre affectueusement la main.

CLAUDEL.

DE PAUL CLAUDEL A VICTOR SEGALEN

AFFAIRES ÉTRANGÈRES

Direction des Affaires politiques et commerciales

37, Quai d'Anjou.

16 Juin 15.

Mon cher Segalen,

Ce n'est que tout récemment, en arrivant à Paris, que je suis entré en possession de la magnifique édition de « Connaissance de l''Est ». Cela m'a fait autant de plaisir qu'à une jeune mère de voir son enfant dans les dentelles. Que la lettre noire fait bien sur ce joli papier nacré et argenté comme un beau matin d'automne sur la rivière Min ! Merci. Par vous ce vieux livre redevient pour moi une chose neuve.

Je serais bien heureux d'avoir de vos nouvelles. Ne craignez pas de m'écrire longuement, je vous répondrai de même si cela peut vous faire plaisir.

Etes-vous sur le front ?

Je vous serre très affectueusement la main.

CLAUDEL.

Paris, 37, Quai d'Anjou.

Jeudi, 22 Juillet 1915.

Cher Segalen,

J'ai reçu hier votre carte et je suis bien peiné de vous savoir souffrant. Donnez-moi de vos nouvelles de temps en temps. Je vais vous envoyer quelques poèmes récemment parus. Vous ai-je remercié comme je ne le ferai jamais assez de l'admirable et monumentale édition de la « Connaissance de l'Est » ? Si

les voyages en zone militaire n'étaient pas si terriblement difficiles, j'aurais presque envie d'aller vous voir. Que Dieu soit avec vous.

Je vous serre affectueusement la main.

P. CLAUDEL.

DE VICTOR SEGALEN A PAUL CLAUDEL

Zuydcoote, 25 Juillet 15.

J'attends avec une fervente impatience les poèmes que vous m'annoncez. Dans le désarroi des revues et des publications d'aujourd'hui, ignorer ce que vous donnez serait pour moi le moins réparable. Faites-moi pour quelque temps la grâce de ne pas m'en priver. —

Je suis fier d'avoir mérité votre approbation, mais il est juste de distribuer ainsi vos compliments. Dans l'édition coréenne de « Connaissance », tout n'est pas de moi ; — l'idée première, oui ; le format, l'encadrement, le titre sur le pliage, et la surélévation du titre. Aussi, l'initiale filigranée d'un sceau. — Mais c'est mon ami et votre fidèle, Jean Lartigue, qui a choisi, reporté et fait graver chacun des sceaux, l'accommodant à chaque majuscule. — C'est surtout ma femme qui, laissée seule avec ces éléments épars (à notre départ de Péking, le 1er février 13), en a fait le livre qui vous plaît ; les mises en page ont été particulièrement délicates, et le titre ; je les crois assez réussis. C'est elle également qui a découvert à Péking la soie de l'enveloppe, rigoureusement conforme aux étoffes bibliophiliques sous K'ang-hi.

Je dois en revanche incriminer impitoyablement le prote chinois, qui, sur les dernières épreuves, a omis quelques corrections indiquées, et transformé de son cru le beau verbe égyptiaque d' « hypoethral » en un monstre à peine reconnaissable... Mais rendons

justice à l'excellent frère Maes, « des presses du Pei-t'ang », qui a su conserver sa raison et sa complaisance malgré le nombre des placards exigés, défaits et rebâtis.

Je vais mieux, lentement. Dans quelques jours, le 30 sans doute, on m'évacuera sur un des hôpitaux de Rouen. J'augure bien d'une convalescence que nourrira, mieux que les drogues, le parfait XIVme de Saint-Ouen, et le tumulte flamboyant de la cathédrale. — Et puis, j'aurai joie enfin à regarder sans voir seulement des trous, des décombres, toute la ferraille guerrière.

C'est là sans doute ce que j'attendrai pour lire vos poèmes.

En toute fidélité vôtre

VICTOR SEGALEN.

●

DE PAUL CLAUDEL A VICTOR SEGALEN

Château d'Hostel,
par Virieu-le-Grand (Ain).
13 Août 1915.

Cher Monsieur,

Pas de chance ! J'ai quitté Paris depuis 8 jours et suis ainsi privé du grand plaisir que j'aurais à causer avec vous. Il y a décidément un sort qui nous empêche de nous rencontrer. Donnez-moi de vos nouvelles.

Je vous serre affectueusement la main.

P. CLAUDEL.

DE PAUL CLAUDEL A VICTOR SEGALEN

Ambassade
de la République Française
près S. M. le Roi d'Italie
——

Rome, le 23 Novembre 1916.

Mon cher Docteur,

Excusez-moi de ne pas vous avoir remercié plus tôt de l'envoi de votre magnifique bouquin « Peintures ». Quel papier ! où l'avez vous trouvé ? Cette espèce de feutre nacré où l'on voit par transparence des algues, des cheveux de femme, des nerfs de poissons, des cultures d'étoiles ou de bacilles, la vapeur de tout un monde en formation ! Et sur le papier ces visions nostalgiques de la vieille Chine qui réveillent en moi quinze années ou quinze mille siècles de souvenirs ! J'espère que vous écrirez encore d'autres livres sur le vieil Empire. Il y a là tout un monde presque intact à exploiter.

Donnez-moi de vos nouvelles. Quant à moi on vient de me nommer Ministre à Rio-de-Janeiro. J'ai accepté sans joie, car je me plaisais à Rome et il me semble que j'y faisais une œuvre intéressante et peut-être utile.

Je vous serre bien amicalement la main.

CLAUDEL.

DE PAUL CLAUDEL A VICTOR SEGALEN

Ambassade
de la République Française
près S. M. le Roi d'Italie

Rome, le 25 Novembre 1916.

Mon cher Segalen,

Je reçois votre lettre du 21. Je suis actuellement à Rome, mais précisément je serai à Paris entre les dates que vous m'indiquez. Adresse : Hôtel Mirabeau, rue de la Paix. On veut m'envoyer comme Ministre à Rio-de-Janeiro ! — Je serai tout à fait heureux de causer avec vous. — Ecrivez-moi pour que nous fixions le rendez-vous avec plus de précision, car je serai certainement très occupé.

Je vous serre bien amicalement la main.

P. CLAUDEL.

La correspondance de 1919 (peu avant la fin de Victor Segalen) n'a pas été jusqu'ici retrouvée.

STÈLES FACE AU MIDI

VISION PIEUSE

Le peuple dit avoir vu de ses yeux sans nombre, ici-même : le Prêtre-Lama, gros de sainteté, prenant son couteau et d'un seul trait s'ouvrant du nombril au cœur.

Puis il exhiba ses entrailles, dévida les boucles, défit les nœuds et cependant donnait des réponses claires sur les fortunes et les sorts.

Puis il empoigna les agiles serpents humides. Soufflant sur ses mains, poussant un cri de porc, il se frotta le ventre de nouveau nu, sans couture, et que des gens vénéraient aussitôt.

Le peuple a vu, de ses yeux indiscutables. Sans plus examiner, Nous avons fait graver ceci.

(Le graveur ne fut pas témoin. La pierre n'est pas responsable. Nous ne sommes pas répondant).

SUR UN HOTE DOUTEUX

Ses disciples chantent : Il revient le Sauveur des hommes : Il vêt un autre habit de chair. L'étoile, tombée du plus haut ciel a fécondé la Vierge choisie. Et il va renaître parmi nous.

Temps bénis où la douleur recule ! Temps de gloire où la Roue de la Loi courant sur l'Empire conquis va traîner tous les êtres hors du monde illusoire.

o

L'Empereur dit : qu'il revienne, et je le recevrai, et je l'accueillerai comme un hôte.

Comme un hôte petit, qu'on gratifie d'une petite audience, — pour la coutume, — et d'un repas et d'un habit et d'une perruque afin d'orner sa tête rase.

Comme un hôte douteux que l'on surveille : que l'on reconduit bien vite là d'où il vient, pour qu'il ne soudoie personne.

o

Car l'Empire, qui est le monde sous le Ciel, n'est pas fait d'illusoire : le bonheur est le prix, seul, du bon gouvernement.

Que fut-il, celui qu'on annonce, le Bouddha, le Seigneur Fô ? Pas même un lettré poli,

Mais un barbare qui connut mal ses devoirs de sujet et devint le plus mauvais des fils.

AUX DIX MILLE ANNÉES

Ces barbares, écartant le bois, et la brique et la terre, bâtissent dans le roc afin de bâtir éternel !

Ils vénèrent des tombeaux dont la gloire est d'exister encore ; des ponts renommés d'être vieux et des temples de pierre trop dure dont pas une assise ne joue.

Ils vantent que leur ciment durcit avec les soleils ; les lunes meurent en polissant leurs dalles ; rien ne disjoint la durée dont ils s'affublent ces ignorants, ces barbares !

o

Vous ! fils de Han, dont la sagesse atteint dix-mille années et dix-mille dix-milliers d'années, gardez-vous de cette méprise.

Rien d'immobile n'échappe aux dents affamées des âges. La durée n'est point le sort du solide. L'immuable n'habite pas vos murs, mais en vous, hommes lents, hommes continuels.

Si le temps ne s'attaque à l'œuvre, c'est l'ouvrier qu'il mord. Qu'on le rassasie : ces troncs pleins de sève, ces couleurs vivantes, ces ors que la pluie lave et que le soleil éteint.

Fondez sur le sable. Mouillez copieusement votre argile. Montez les bois pour le sacrifice : bientôt le sable cèdera, l'argile gonflera, le double toit criblera le sol de ses écailles :

Toute l'offrande est agréée !

o

Or, si vous devez subir la pierre insolente et le bronze orgueilleux, que la pierre et le bronze subissent les contours du bois périssable et simulent son effort caduque :

Point de révolte : honorons les âges dans leurs chutes successives et le temps dans sa voracité.

HOMMAGE A LA RAISON

J'enviais la Raison des hommes, qu'ils proclament peu faillible, et pour en mesurer le bout, j'ai proposé : Le Dragon a tous les pouvoirs ; en même temps il est long et court, deux et un, absent et ici, — et j'attendais un grand rire parmi les hommes, — mais,

Ils ont cru.

J'ai proclamé ensuite par Edit : que le Ciel inconnaissable avait crevé jadis comme une fleur étoilée, lançant au fond du Grand Vide ses pollens d'étés, de lunes, de soleils et de moments,

Ils ont fait un calendrier.

J'ai décidé que tous les hommes sont d'un prix équivalent et d'une ardeur égale, — inestimables, — et qu'il vaut mieux tuer le meilleur de ses chameaux de bât que le chamelier boîteux qui se traîne. J'espérais un dénégateur, — mais,

Ils ont dit oui.

J'ai fait alors afficher par tout l'Empire que celui-ci n'existait plus, et que le peuple, désormais Souverain, avait à se paître lui-même, les marques de gloire, abolies, reprenant au chiffre un :

Ils sont repartis de zéro.

O

Alors, rendant grâces à leur confiance, et service à leur crédulité, j'ai promulgué : Honorez les hommes dans l'homme et le reste en sa diversité.

Et c'est alors qu'ils m'ont qualifié de rêveur, de traître, de régent dépossédé par le Ciel de sa vertu et de son trône.

STÈLE ORIENTÉE

VISAGE DANS LES YEUX

*Puisant je ne sais quoi ; au fond de ses yeux jetant
le panier tressé de mon désir, je n'ai pas obtenu
le jappement de l'eau pure et profonde.*

*Main sur main, pesant la corde écailleuse, me
déchirant les paumes, je n'ai levé pas même une
goutte de l'eau pure et profonde :*

*Ou que le panier fut lâchement tressé, ou la corde
brève ; ou s'il n'y avait rien au fond.*

o

*Inabreuvé, toujours penché, j'ai vu, oh ! soudain,
un visage : monstrueux comme chien de Fo au
mufle rond aux yeux de boules.*

*Inabreuvé, je m'en suis allé ; sans colère ni rancune,
mais anxieux de savoir d'où vient la fausse
image et le mensonge :*

De ses yeux ? — Des miens ?

STÈLES OCCIDENTÉES

LIBATION MONGOLE

C'est ici que nous l'avons pris vivant. Comme il se battait bien nous lui offrîmes du service : il préféra servir son Prince dans la mort.

Nous avons coupé ses jarrets : il agitait les bras pour témoigner son zèle. Nous avons coupé ses bras : il hurlait de dévouement pour Lui.

Nous avons fendu sa bouche d'une oreille à l'autre : il a fait signe, des yeux, qu'il restait toujours fidèle.

o

Ne crevons pas ses yeux comme au lâche ; mais tranchant sa tête avec respect, versons le koumys des braves, et cette libation :

Quand tu renaîtras, Tch'en Houo-chang fais-nous l'honneur de renaître chez nous.

DU BOUT DU SABRE

Nous autres, sur nos chevaux, n'entendons rien aux semailles. Mais toute terre labourable au trot, qui se peut courir dans l'herbe,

Nous l'avons courue.

Nous ne daignons point bâtir murailles ni temples, mais toute ville qui se peut brûler avec ses murs et ses temples,

Nous l'avons brûlée.

Nous honorons précieusement nos femmes qui sont toutes d'un très haut rang. Mais les autres qui se peuvent renverser écarter et prendre,

Nous les avons prises.

Notre sceau est un fer de lance : notre habit de fête une cuirasse où la rosée cristallise : notre soie est tissée de crins. L'autre, plus douce, qui se peut vendre,

Nous l'avons vendue.

o

Sans frontières, parfois sans nom, nous ne régnons pas, nous allons. Mais tout ce que l'on taille et fend, ce que l'on cloue et qu'on divise...

Tout ce qui peut se faire, enfin, du bout du sabre,

Nous l'avons fait.

STELE DU BORD DU CHEMIN

CONSEILS AU BON VOYAGEUR

Ville au bout de la route et route prolongeant la ville : ne choisis donc pas l'une ou l'autre, mais l'une et l'autre bien alternées.

Montagne encerclant ton regard le rabat et le contient que la plaine ronde libère. Aime à sauter roches et marches ; mais caresse les dalles où le pied pose bien à plat.

Repose-toi du son dans le silence, et, du silence, daigne revenir au son. Seul si tu peux, si tu sais être seul, déverse-toi parfois jusqu'à la foule.

Garde bien d'élire un asile. Ne crois pas à la vertu d'une vertu durable : romps-la de quelque forte épice qui brûle et morde et donne un goût même à la fadeur.

Ainsi, sans arrêt ni faux-pas, sans licol et sans étable, sans mérites ni peines, tu parviendras, non point, ami, au marais des joies immortelles,

Mais aux remous pleins d'ivresses du grand fleuve Diversité.

STÈLES DU MILIEU

ELOGE & POUVOIR DE L'ABSENCE

Je ne prétends point être là, ni survenir à l'improviste, ni paraître en habits & chair, ni gouverner par le poids visible de ma personne,

Ni répondre aux censeurs, de ma voix ; aux rebelles, d'un œil implacable ; aux ministres fautifs, d'un geste qui suspendrait les têtes à mes ongles.

Je règne par l'étonnant pouvoir de l'absence. Mes deux-cent-soixante-dix palais tramés entre eux de galeries opaques s'emplissent seulement de mes traces alternées.

Et des musiques jouent en l'honneur de mon ombre ; des officiers saluent mon siège vide ; mes femmes apprécient mieux l'honneur des nuits où je ne daigne pas.

Egal aux Génies qu'on ne peut récuser puisqu'invisibles, — nulle arme ni poison ne saura venir où m'atteindre.

NOM CACHÉ

Le véritable Nom n'est pas celui qui dore les portiques, illustre les actes ; ni que le peuple mâche de dépit ;

Le véritable Nom n'est point lu dans le Palais même, ni aux jardins ni aux grottes, mais demeure caché par les eaux sous la voûte de l'aqueduc où je m'abreuve.

Seulement dans la très grande sécheresse, quand l'hiver crépite sans flux, quand les sources, basses à l'extrême, s'encoquillent dans leurs glaces,

Quand le vide est au cœur du souterrain et dans le souterrain du cœur, — où le sang même ne roule plus, — sous la voûte alors accessible se peut recueillir le Nom.

Mais fondent les eaux dures, déborde la vie, vienne le torrent dévastateur plutôt que la Connaissance !

ODE

AU VENT DES ROYAUMES

Lève, voix antique, et profond Vent des Royaumes.
Relent du passé; odeur des moments défunts.
Long écho sans mur et goût salé des embruns
Des âges ; reflux assaillant comme les Huns.

Mais tu ne viens pas de leurs plaines maléfiques :
Tu n'es point comme eux poudré de sable et de [brique,
Tu ne descends pas des plateaux géographiques
Ni des ailleurs, — des autrefois : du fond du [temps.

Non point chargé d'eau, tu n'as pas désaltéré
Des gens au désert : tu vas sans but, ignoré
Du pôle, ignorant le méridien doré
Et ne passes point sur les palmes et les baumes.

Tu es riche et lourd et suave et frais, pourtant.
Une fois encor, descends avec la sagesse
Ancienne, et malgré mon dégoût et ma mollesse
Viens ressusciter tout de ta grande caresse.

Commentaire. — Le Poète entend sans doute ici par « Vent des Royaumes » (expression empruntée au Livre des Vers) cette inoubliable et torrentielle impression du Passé, envahissant parfois en triomphe le Présent; « l'abominable présent cadavérique », ainsi qu'il est dit ailleurs. Ce vent est bien le souffle du Passé. Ce vent n'est pas le « Jaune » qui dévale des Steppes Mongoles (d'où cette allusion historique des Huns). Il n'apporte point la poussière, ni la tempête, ni la pluie, — mais plénitude. Il se suffit de lui-même. Tout le goût du Passé se concrète un jour, une heure, un moment. Alors l'antiquité déborde et l'instant crève. La vie même, la très précieuse et très affairée vie, se suspend à son passage. On n'espère plus; on ne désire plus; on ne peut crier de joie: mais, de toutes les bouches de l'esprit on aspire et l'on gonfle de lui.

Cette ode au Passé ne peut donc être ancienne: il faut bien qu'elle date d'aujourd'hui. —

N. D. L. R. — Le recueil des *Odes* n'ayant été publié qu'à tirage très restreint, demeure pratiquement inédit.

PEINTURES

PEINTURES MAGIQUES

...Et ceci fait, approchez-vous impassiblement du panneau dur et froid que je dresse.

Voici.

PEINTES SUR PORCELAINE

sous un glacis léger, voici des femmes longues vêtues de couleurs aubergines, de manteaux vert-transparent, et dont les visages d'argile blanche cernés de la minceur d'un trait rouge, ne dessinent que bonne éducation. Les étoffes seules font le geste d'un corps délicatement absent. Ces femmes jouent, avec un sérieux frivole, aux emplois de la meilleure société. Quelques-unes, très inoccupées, relèvent anguleusement des doigts aux ongles vifs pour piquer d'une épingle des cheveux vert-noir.

Et voici des enfants replets à tête ronde et rase, coiffés d'une touffe bien liée. Voici des officiers civils en cérémonie dans l'ample robe verte, et présentant aux belles fardées aux faces de lunes froides, un pinceau levé qui peut élégamment jeter des poèmes sur la paroi blanc-impassible, ou peindre des sourcils sur le blanc des fronts.

Il y a des arches symétriques ; des palmes retombant comme des manches ; des phénix aux

plumes éberlues ; des cigognes bleues ; des dragons dont le ventre est parti de rouge et vert, rouge et bleu ou jaune et rouge. Il y a des cavaliers immobiles dans un galop d'apparat. Un Empereur globuleux, penché dessus des créneaux violets vers le départ du héros favori... qui ne part point.

Il y a des Sages, des fantômes, des satellites infernaux éclatant comme un pétard de fumée. Il y a les tribunaux de l'autre terre, souterraine, et les jeux secrets de celle-ci : l'homme vautré nu entre les jambes de la femme... Tout cela, ô Spectateurs exilés de ces décors, tout cela, non point palpitant et gesticulant parmi nous, mais à l'abri, très à l'abri sous le vernis froid et transparent de la couverte, ou bien adhérent à la mince lamelle vitreuse, et plus miroitant, alors et plus cristallin... Tout cela dans un monde plat, poli, non rayable à l'acier trempé ; un monde dur, un monde imputrescible, insoluble, éclatant : un monde de porcelaine. Suivez ces lignes sans épaisseur; touchez ces émaux sans profondeur ; voyez ces faces sans cerveaux ; glissez sur ces poitrines sans ressaut ; baisez ces lèvres qui ne vous le rendront pas ; ces cheveux qui ne se tressent pas ; ces robes qu'on ne dépouille pas... Tout cela, fixé par le feu dans une éternelle blancheur et une éternelle transparence. C'est un monde vitrifié : la douleur et la joie cuites à grandes flammes, et refroidies...

Etes-vous envieux de ce monde inaltérable ?

•

Sinon, venez tout au fond des

PROFONDES EAUX DES LAQUES

Il n'y a plus de glacis impénétrable : vos yeux ne heurtent pas un éclat, mais d'eux-mêmes, attirés comme en les étangs mouvants d'autres yeux, ils plongent...

Songez bien qu'ici rien n'est pris en masse brutalement : rien n'est ici brusquement pétrifié contre le temps. La surface est une peau visqueuse et lisse, et qui se souvient d'avoir été sève, et végétale, et d'avoir coulé, salive résineuse, des lèvres taillées dans un tronc. Le vernis et le baume, étalés peinture après peinture et pinceau après pinceau durant des journées d'artisan et des mois et des années, continuent de vivre là-dedans. Certaines des couleurs primitives ont sombré ; elles sont bues et disparaissent. D'autres qu'on aurait cru absentes émergent après quelques cents ans : ce sont les bruns couvés par la durée : plus légers et plus somptueux que les noirs : ils surnagent. D'autres rouleront longtemps entre deux eaux. Il se fait de lourds courants dans cette matière en osmose, qui ne cesse jamais de fluer, de filtrer, de dialyser...

Et, penchés sur ces eaux, regardez bien : voici les mêmes habitants que du monde de porcelaine : vous retrouvez ces femmes longues et ces enfants ronds ; mais on les sent ici tous pénétrés d'une plus grave existence. Ils procèdent très lentement, certes ; mais ils voguent, ils vont. Leurs gestes sont conduits par les mystérieux courants balsamiques. Et comme dans un sommeil épais, ils ont les deux pieds et les deux mains et les épaules, les genoux et la bouche encollés par la résine brune. Ils bougent si confusément que vous diriez qu'ils sont noyés, englués...

Non, non. Ils participent à la vie des essences et de la sève. Leur demeure est un limbe enténébré d'opiums épais. Ils sont ivres de leurs baumes...

Ceux-là, vous pouvez les envier sans crainte d'un réveil désenchanté : ils dorment et vivent plus sourdement et plus profondément que nous.

CORTÈGES ET TROPHÉE

...Retrouvez la route étendue. Vierge de tout marcheur, la Route marche sous vos yeux. Même déserte, elle demeure le lieu perpétuel et le lien des cortèges. Innombrable comme les veines dans le jade et les mailles au filet du firmament, elle trame ainsi la chair étendue de l'Empire. Ici, vous la voyez, étroite, dure, vertébrée : pour n'être submergée ni par la pluie ni par les récoltes : (trois récoltes en quatre saisons !) Elle se couvre de dalles de grès doux, gris et violet comme la terre, élastique au pas des sandales. Beau passage au tribut, incessant divisé, du pays de *Pa* et de *Chou,* procédant toujours à dos d'homme !

Suivez la route : elle s'élargit et se poudre. Elle se noie dans la poussière : elle devient vague et sans bords dans ces plaines septentrionales où le Peintre se refuse à la suivre...

Là-bas, le tribut se fait à grand charroi, ou par par des caravanes lentes de chameaux, bêtes un peu trop esclaves pour figurer ici. Ici, voyez la route aux prises avec la terre, la falaise jaune, et ses châteaux et ses brèches, ses crêtes et ses murs. La route devient alors tranchante, et les pas piétinants l'incrustent de plus en plus profonde. La route descend dans la terre. Mais l'éboulement de toute une colline la coupe. Elle doit sauter à travers, et reprendre de plus loin.

La route poursuit. La route n'ignore jamais son but. Pleine de boue, ou dallée, la route est couchée de son long aux pieds du Maître.

THIBET

Poème inédit

Fragments

I

Fatigue qui vient : lente et leste, avec ce beau pas [d'éléphant ;

Dorée au midi ; matrone rousse

Des soirs ; vierge lourde au matin quand son rêve [se fend

En deux univers comme une gousse !

La voici maîtresse incrustée en cet inexorable affront,

Solitaire, pénétrante et nue ;

Dans mes cuisses et dans mon cœur et à ma gorge [et à mon front

Jusqu'aux creux des sources inconnues,

Jusqu'aux replis invisités ; jusqu'en la moelle de [mes reins,

Vampire elle me jouit et m'habite.

Soit-elle abondante et repue, — o baume en mes
[vases murhins,

Soit-elle hébergée et bénédite

Jusqu'à défaillir et mourir, pour Celui plus grand
[qui la suit,

(non point le repos, non pas la nuit, moins encor

le sommeil toujours le même en sa trop quiétude)

Mais pour son vainqueur des lassitudes,

Dieu fier, dieu dur, parèdre mâle et le plus noble
[des amants :

Fatigue, pour le surpassement.

II

Où est le sol, où est le Site, où est le lieu, le Milieu,

Où est le pays promis à l'homme ?

Le voyageur voyage et va : le voyant le tient sous
[ses yeux.

Où est l'innommé que l'on dénomme :

Népémakœu dans le Poyoul, et Padma-Skod, Knas-
[Padma-Bskor ?

Aux rudes syllables agrégées !

Dites, dites, moine errant, dites, moine furieux, —
[encor :

Où est l'Asiatide émergée ?

J'ai trop de fois cinglé, doublé les contours du
[monde inondé

Où cœur ni oiseau ni pas ne pose.

Où est le fond ? Où est le mont amoncelé
[d'apothéose,

Où vit cet amour inabordé ?

A quel accueil le pressentir, — à quel écueil le
[reconnaître ?

Où trône le dieu toujours à naître ?

Est-ce en toi-même ou plus que toi, Pôle-Thibet,
[Empereur-Un !

Où brûle l'Enfer promis à l'Etre ?

Le lieu de gloire et de savoir, le lieu d'aimer et de
[connaître...

Où gît mon royaume terrien ?

VICTOR SEGALEN.

LA MORT DE GANDHI ET LA DESTINÉE DE L'INDE

L'assassinat de Gandhi a produit dans tout le monde occidental une impression très profonde et un peu inattendue. On ne s'imaginait pas à quel point cet homme frêle et de structure mentale si différente de l'Européen, était respecté et même vénéré.

Après le choc de la nouvelle, la première impression se traduisit par un vide. Il était bon de savoir que le monde possédait un Gandhi. C'était un réconfort, une espérance et pour tous ceux qui n'ignorent pas ce que l'Inde représente, une garantie pour l'avenir.

Mais l'impression la plus forte et non la moins juste, ne fut-elle pas la honte ? Ne portons-nous pas, chacun, une petite part de responsabilité ? N'a-t-il pas été assassiné parce qu'il gênait certaines tendances humaines, les plus basses, les plus abjectes, mais avec lesquelles il faut compter, en un mot, parce qu'il était un objet de *scandale* ?

On reste abasourdi devant la haine manifestée par son meurtrier, mais n'habite-t-elle pas un peu dans le cœur de tous les hommes ?...

La leçon est terrible et ne doit pas être oubliée. L'un des êtres les plus pacifiques que la terre ait jamais connue, qui par sa seule force spirituelle évita souvent à l'Inde des bains de sang et qui sut mener son peuple à l'indépendance par la non-violence, cet homme devait périr par l'instrument des forces les plus obscures, les plus négatives...

Gandhi restera dans la mémoire des hommes comme un des grands héros de l'esprit et la preuve vivante que la politique peut être subordonnée à la primauté du spirituel. Jamais un homme plus véridique ne tint entre ses mains le destin d'un peuple immense.

Il serait trop long de retracer ici les grands faits de la vie du Mahatma. Il suffit de savoir qu'à partir de l'âge de 37 ans, lorsqu'il fit les vœux de chasteté et de pauvreté,

il ne s'appartint plus dans le sens le plus complet du mot: il se remit entièrement entre les mains du Divin, pour son peuple.

Le jour de son triomphe, celui de la déclaration de l'indépendance de l'Inde, le 15 août 1947, Gandhi fut absent des festivités. Il n'était pas satisfait: Jinnah, qui lutta longtemps à ses côtés, avait trahi et Gandhi, comme Nehru, savait qu'il trahirait... L'Inde indépendante naissait amputée des plus vieilles terres brahmaniques. Plutôt que de risquer une guerre civile, Gandhi avait accepté le partage et cédé au renégat. Cela n'empêcha pas le sang de couler par le fait d'un déplacement de population inique et stupide.

Gandhi fut profondément déçu et les semaines qui précédèrent sa mort il ne cacha pas à son entourage combien il souffrait d'agonie de ne point voir se réaliser l'union et la paix entre les grandes communautés hindoues. Dans un effort suprême il tenta la réconciliation et l'obtint par son dernier jeûne mais cette victoire était trop « inhumaine », le malin veillait... Puissent les derniers jours de celui qui donna sa vie pour son peuple, et un peu pour l'humanité, avoir été teintés d'espoir !

Il est bon de rappeler que Gandhi, dans les derniers temps, lutta contre les siens (ce qui amena probablement la réaction d'un membre de la congrégation ultra-nationaliste et orthodoxe, *Hindu Mahasbha*). Quoique déçu de voir l'Inde partagée, une fois de plus il mit la vérité au-dessus de tout: des Hindous persécutaient des Musulmans, il fallait les éclairer et aider ceux-ci par un acte d'amour sincère.

Nous arrivons ici au nœud de la personnalité de Gandhi, que Romain Rolland révéla à l'Occident il y a vingt ans: la vérité doit être respectée avant toutes choses (*Dieu est la vérité*, était la première devise du Mahatma). Dès lors, la fin ne justifie pas les moyens et la dignité humaine ne peut admettre que la force spirituelle comme moyen de lutte pour atteindre la vérité. Gandhi et bien d'autres chefs nationalistes hindous affirment avec lui: « que l'Inde périsse mais que la vérité soit sauvegardée ! » La mission de l'Inde est de faire respecter la vérité.

Il est trop tôt pour juger des conséquences de l'assassinat du guide de l'Inde. Toutefois, il semble, par les nouvelles que nous avons pu recueillir, que celles-ci sont immenses et pourraient avoir des suites insoupçonnées: la honte qui a succédé au meurtre a soulevé une vague de bonne volonté et d'union comme on en avait pas vu durant sa vie... « Gandhi est vivant, Gandhi est immortel, vive Gandhi ! », ce cri traditionnel hindou poussé au moment de la mort, se réalise: le Mahatma est entré dans le panthéon des plus grandes gloires de l'Inde, demain, il sera vénéré comme une nouvelle incarnation divine.

La destinée de l'Inde est étrange. Il est bon de le souligner. Nous ignorons où va ce grand pays mais si nous considérons son histoire récente. nous sommes forcés de constater une renaissance qui pourrait avoir un jour une importance considérable pour l'humanité entière. L'Inde est peut-être l'une des dernières terres où les hommes éminents ne manquent pas : depuis le début du XIX[e] siècle elle voit se succéder une série de chefs spirituels extraordinaires qui tous avaient leur place marquée et une tâche propre dans le réveil de sa conscience.

La pensée hindoue, qui est très vieille, n'a jamais dévié de sa route. Toujours elle s'est renouvelée par elle-même. Elle pourrait bien être la seule à nous offrir quelque chose de tout à fait neuf, permettant à l'espèce humaine de poursuivre sa route dans un monde devenu furieux.

Après Râmakrishna, après Gandhi, l'Inde possède encore un Aurobindo... Il ne faut pas désespérer, l'esprit veille, ses forces se rajeunissent et se prépare pour les grandes et ultimes victoires.

JACQUES MASUI.

●

BAPU EST UNE GRANDE AME

Je suis arrivée à Belur juste à temps pour l'anniversaire de Mahârâj (1). C'est du moins ce que j'avais combiné, mais ce même jour s'est trouvé être aussi celui de l'Immersion des Cendres de Gandhiji dans le Gange. Il avait tout d'abord été suggéré par les autorités de Calcutta que cette immersion se ferait à Belur même, mais finalement, la cérémonie a eu lieu plus en aval de la ville. Et c'est bien heureux, car Belur, ce jour-là, a été pour beaucoup un double pèlerinage, dans une atmosphère plus tranquille, pour glorifier à la fois Mahârâj et Gandhiji.

Fête et Funérailles ! — en Europe, il eut été inconcevable de les célébrer ensemble avec la parfaite équanimité d'attitude que j'ai vue ce jour-là. La même foule, sur les mêmes lieux, a chanté les mêmes hymnes, célébré les mêmes feux du sacrifice avec les mêmes musiques et les mêmes prières, passant de la Fête à l'Immersion des cendres avec le même respect et la même attitude de victoire,

---

(1) Swâmi Brahmânanda.

le même cri d'enthousiasme ! Tel est le prodige dans l'Inde, vie et mort sont si associés qu'ils ne font qu'un, vraiment.

Le premier acte de la mort de Gandhiji, je l'avais vécu à Anandashram aux pieds de Swâmi Râmdâs. Dans le très court moment de surprise douloureuse qui a frappé les disciples, j'ai regardé le visage de Râmdâs. Pas un clin d'œil, pas un mouvement n'a altéré la sérénité de son regard. Dans un sourire peut-être encore plus doux, il a simplement dit : « Bapu (2) est une grande âme ». Il n'y avait pas trace de mort, de désolation dans sa voix, ce qui a immédiatement enlevé toute angoisse dans ses disciples et tout sentiment de séparation. Râmdâs a dit : « Bapu *est* une grande âme » sans parler à l'imparfait. Et ce même sentiment, je l'ai retrouvé exprimé, partout, de toutes manières, pendant les jours de deuil qui ont suivi.

Ce que Gandhiji a jeté de permanent dans l'Inde, sa manière d'exprimer la Vérité de Dieu, cette simple apposition Dieu-Vérité ou Vérité-Dieu et ce qui en découle tout naturellement, ahimsâ, ne sont presque pas mentionnés dans les conversations de tous ceux qui m'entourent. C'est parce que ces notions sont dans le sang même des gens, même s'ils savent très mal les exprimer ; elles y sont ! Ce dont chacun parle, c'est de l'âme de Gandhi et du fait qu'il est « le père » de chacun. Il y a aussi cette pensée que Swâmi Vivekânanda a dite à ses disciples : « Il faut qu'un grand homme s'en aille pour que ses disciples puissent s'exprimer à leur tour ». Chacun sent terriblement cette responsabilité peser sur soi, mais il n'y a aucune honte dans l'âme des Hindous de ce que ce soit un des leurs qui ait tué Bapu.

La grande calamité qui s'est abattue sur l'Humanité, et non pas seulement sur l'Inde, nous prive tous d'une âme capable de porter à elle seule un lourd fardeau d'iniquités. Mais rien dans cette mort inattendue ne peut apporter de honte avec elle, car tout ce qui touche Gandhiji, de près ou de loin, ne fait qu'irradier de la sérénité. Rien n'est sans signification dans la vie de Gandhiji, chacun de ses gestes enseigne quelque chose, et sa mort, à ce point de vue, est peut-être l'enseignement le plus grand. Gandhiji savait très bien qu'on cherchait à le supprimer, mais pourquoi aurait-il pris des précautions pour protéger son corps ? Il faut, une fois ou l'autre, abandonner cette forme humaine. Est-ce à nous de retarder le moment ? La mort qui vient par la main d'autrui est la juste acceptation d'une ligne de conduite qui a provoqué ce geste — si ce geste est nécessaire pour faire apparaître tout le sacrifice apporté par la mort, béni soit ce geste !

---

(2) Gandhi.

Le travail de Gandhiji était d'être prêt à chaque minute, qu'il travaillât pour l'Inde ou qu'il fût simplement père de famille. Il était, comme dit la Gîtâ, prêt à abandonner à n'importe quelle minute le gouvernail, disant à chaque minute le nom du Seigneur.

Les derniers mots prononcés par Gandhiji : « He Râm, He Râm », sont maintenant considérés par beaucoup comme ayant été l'upadesha, ou l'initiation donnée à l'assassin et à ses partisans pour que ceux-ci puissent, la haine sortie de leur cœur, reconstruire leur vie sur le nom de Râma. Dans la douleur ressentie, cette pensée du parfait « yogin » jusqu'au bout a été un grande consolation pour beaucoup d'Hindous.

J'ai groupé toutes ces opinions sur Gandhiji, parce que je les ai entendues exprimées tout autour de moi. Un vieux moine de la Mission Râmakrishna m'a longuement expliqué l'attitude de Gandhiji en face de la mort probable. Ce qui était essentiel, c'était qu'il ne mourût pas pendant un jeûne d'expiation, car le crime serait retombé sur le coupable. Bapu est mort par la main d'un des siens, il paraît que cette mort est conforme aux Ecritures pour les « avatars » de sa classe...

Toute la matinée, depuis le lever du soleil jusqu'à près de 10 heures, avait été occupée par la célébration de l'anniversaire de Mahârâj. Le temple résonnait encore des gongs et le petit temple, entièrement consacré à Mahârâj attendait sa pûjâ d'honneur — des bananiers verts, coupés et plantés de chaque côté de la porte, des offrandes de noix de coco décorées du swastika rouge, des quantités de guirlandes jaunes suspendues entre les arches et jusqu'au cou et aux mains de la statue de marbre représntant Mahârâj, ce sévère et bon directeur de consciences ! — quand les premiers cortèges gandhistes firent irruption sur la plaine de Belur.

C'était des ouvriers de filature qui marchaient en portant devant eux une effigie de Gandhi décorée de fleurs. Ils chantaient tous le rythme scandé et rapide du Râm Nân (3) battant des mains en suivant les cymbales, les tambours et les conques. Dans le pas rapide, les plus jeunes esquissaient un pas de danse. Tous ces participants se sont assis en cercle, avec, au centre d'eux, l'image de Gandhiji. L'idée de discours n'est venue à personne. Un *homa* (4) a été construit pour lui faire dévorer les fleurs apportées, du beurre, de menus cadeaux, pendant qu'on récitait, ou plutôt chantait des prières...

---

(3) Répétition rythmée du nom de Râma.
(4) Sacrifice védique du feu.

Puis, les détachements militaires de Howrah ont célébré la même cérémonie, des étudiants venus de Calcutta. Chaque cercle, l'un à côté de l'autre, s'occupait de sa propre cérémonie sous l'œil attentif des swâmis qui se promenaient, aidant à l'organisation de toutes ces petites fêtes, privées et familiales, à la fois. Partout les swâmis ont pris part à l'homa. Devant le temple de Vivekânanda, les moines célébraient aussi leur sacrifice d'adieu et d'actions de grâce à l'image de Gandhiji. Des drapeaux flottaient. L'air était plein de chants.

Exactement à midi, chaque groupe, musique en tête, s'est dirigé vers le ghat (5) où la foule s'était assemblée. Plusieurs barques étaient amarrées, de ces grandes barques, comme celles du Lac de Genève, mais sans voile, avec une vingtaine de rameurs qui se tiennent debout. Quelques jeunes filles et quelques jeunes gens représentant chaque groupe sont montés à bord, tenant au-dessus de leur tête les images de Gandhiji et les cendres de l'homa représentant les cendres mêmes de Gandhiji. Il y a eu un grand moment de silence, puis un cri de victoire a éclaté : Jay, Jay Gandhiji !

Quand les barques se sont éloignées, tous les tambours des assistants, les conques et les cloches de tous les temples se sont mis en branle et tout le monde a continué d'accompagner le père de l'Inde en chantant jusqu'à sa rencontre avant l'Infini.

Ce qui m'a le plus frappée, c'est que trois jours après, une même cérémonie a eu lieu, cette fois pour expédier dans le Gange les statues merveilleuses d'une cinquantaine de Sarasvati qui avaient été adorées et servies dans tous les temples des environs ! Ce soir-là, on a dansé sur les pelouses, les garçons et les étudiants juste vêtus d'un kaupin (6). Armés de bâtons, de cloches, ils ont fait de véritables farandoles pendant qu'on allumait des feux d'artifice. Puis, avec le même cérémonial, les déesses sont montées sur les bateaux, des bateaux surchargés, accompagnés de nageurs, qui se sont éloignés avec des cris de victoire. Le Gange sacré est le lit des héros et des dieux !

Tout l'après-midi du jour de l'Immersion des Cendres de Gandhiji, après avoir picniqué et dormi sur les pelouses ou sur les parvis des petits temples, la foule s'est massée dans le grand Temple pour chanter le Râmâyana. Les hommes sont placés en avant, les femmes en arrière. On s'asseoit sur de grands tapis étendus sur le marbre. Un véritable orchestre composé par une dizaine de moines est au premier rang, face aux femmes, avec ses tablas, vinas,

(5) Quai, débarcadère.
(6) Pagne.

tampuras, cithares, cymbales et harmonium. Ce chant dure plus de deux heures, sans monotonie, car il y a des répons sur quatre modes et dans quatre tonalités. Quelques swâmis de l'orchestre ont la maîtrise des phrases musicales qui sont ensuite développées et modulées par d'autres voix. Peu de femmes chantent, je crois par timidité. L'intensité est telle, et la complète absorption dans le chant si visible, qu'un certain sentiment de transe peut être suggéré. C'est évidemment très théâtral, aussi beau comme scène qu'un plain chant dans une de nos cathédrales. Tous ces moines en guerrua — couleur chaude du plus vif glaïeul à la feuille morte — dans ce Temple de pierre rose avec ses fenêtres sans vitraux laissant voir le ciel étoilé — ont grande allure !

Le Râm Nâm finissait à peine, que des cloches frappées à coups de marteau et des cymbales appelaient toute la foule autour du temple de Mahârâj, où avec une profusion de fleurs, de lumières, l'aratrika du soir a été célébrée. C'était un spectacle ravissant. Dans l'assemblée, on remarquait plusieurs groupes de musulmans, leurs femmes voilées par des mousselines de couleur voyante. Ils étaient venus lire le Coran pendant les différents homa à la mémoire de Bapu et étaient restés jusqu'au soir.

Jusqu'à passé huit heures du soir, tout Belur a appartenu à la foule qui s'en allait en chantant avant que les brumes ne montent du Gange. A ce moment, les Temples tout blancs se découpant dans le ciel étoilé, donnaient l'impression d'un véritable conte de fées.

LIZELLE REYMOND.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

PHILIPPE CHABANEIX OU LE DERNIER ÉLÉGIAQUE

Il n'y a pas cinquante mètres de la boutique bleue du « Divan » à la terrasse des « Deux Magots » mais un demi-siècle les sépare quant aux conceptions que l'on s'y fait de la poésie. Pour nous qui nous sommes toujours refusés à perpétuer certains malentendus, la parution dans une édition relativement abordable des *Poèmes choisis* de Philippe Chabaneix (Points et Contrepoints) présente au moins un intérêt, celui de nous permettre sinon une connaissance exhaustive du moins une vue cavalière des tendances qu'illustre cette œuvre jusque là dispersée dans une quinzaine de plaquettes et demeurée l'apanage presque exclusif des cénacles de Droite.

La distinction que les critiques ont établie entre la poésie-activité de l'esprit et la poésie-divertissement est-elle valable ? En fait les allégeances contradictoires dont se réclament les poètes paraissent irréductibles les unes aux autres. Reste à savoir si le lecteur doit attacher une portée quelconque à ces querelles. Qu'il me soit permis d'en douter; l'homme de goût, sensible qu'il est aux voix les plus diverses, trouve parfaitement légitime que la lignée issue de Rimbaud, coexiste avec celle de Moréas pas plus qu'il ne se préoccupait naguère de discriminer entre la tradition mallarméenne et la tradition verlainienne. En revanche, dans les milieux littéraires, bien que des poètes de premier plan comme Apollinaire, Jacob ou Fargue y soient unanimement estimés il ne paraît guère que l'on ait jamais fait grand chose pour restaurer l'unité rompue, voici près de cinquante ans, du lyrisme contemporain. A peine

pourrait-on citer à la veille de la guerre les efforts du *Beau Navire* de Maurice Chapelan et, actuellement, ceux des *Cahiers de Paris,* avec Philippe Dumaine et René Ménard. Comment ne rappeler à ce propos, puisqu'il s'agit de Chabaneix, qu'il fût, au lycée de La Rochelle, le condisciple d'André Gaillard et que la révolution surréaliste qui les sépara ne changea rien à l'estime mutuelle qu'ils se portaient ?

La première plaquette de Chabaneix *Les tendres Amies* vit le jour en 1922 et ces poèmes frappèrent d'emblée les connaisseurs par leur fraîcheur de sentiment et surtout leur extrême élégance d'expression. Ainsi « Campagne » :

Les volets jaunes de l'auberge
Devant l'eau verte du canal,
La rosée en pleurs sur la berge
Et nos voix dans l'air matinal.

Déjà le train n'est que fumée,
Le coucou chante au fonds des bois ;
Sous la glycine parfumée,
O mon amour, souris et bois.

Encore un jour à la campagne !
Mes lèvres touchent ton bras nu..
Le bonheur qui nous accompagne
S'en ira comme il est venu.

Dira-t-on d'une romance comme celle-là que la matière en est mince et que cela « ne va pas loin » ? Mais n'est-ce pas là le propre de tout ce qui est exquis et délicat, d'un sourire et d'une branche d'amandier ? Certes ce qui fait pour les uns le mérite de Chabaneix marque pour les autres ses limites. C'est que Chabaneix s'interdit toute ambition prométhéenne, il ne se propose point de créer un monde personnel mais de dégager la quintessence de tous les plaisirs que nous offre, pour peu que nous affinions notre sensibilité, le monde le plus quotidien. Sans consentir à l'élégie il se complait dans le souvenir ; sans verser dans l'anecdote il la suggère et se fonde sur elle comme sur une trame où broder sa ligne mélodique. Néo-classicisme ? C'est vite dit, et encore plus académisme. Ne serait-ce tout bonnement qu'il y a des procédés *éprouvés,* des armes ou des charmes de la poésie et que les répudier à la légère équivaut à mutiler le lyrisme, à le vider de ses vertus agissantes ? Chacun a bien été obligé d'en convenir il n'y a pas si longtemps quand nos poètes se voulurent présents au drame de leur peuple.

Chabaneix fut à ses débuts salué comme l'un des leurs par ceux que l'on nommait alors les Fantaisistes, Tristan

Derême, Léon Vérane, bref toute l'équipe du *Divan* et de la *Muse Française* et, comme jamais groupe ne fût plus fidèle à ses amitiés que celui-là, c'est encore un vétéran, Francis Carco qui préface aujourd'hui les *Poèmes choisis* de celui qui fut le benjamin du Mouvement.

Près d'un quart de siècle s'est écoulé depuis, et combien fertile en bouleversements, je doute que la nouvelle génération se rende exactement compte de ce que fût le Fantaisisme. On a trop tendance à le tenir pour un mouvement conservateur, voire réactionnaire. Il a, au contraire, contribué à la révision des valeurs poétiques. La défiance de l'élégie, de la sentimentalité, le refus somme toute de se complaire en soi-même, ces attitudes fondamentales des fantaisistes rejoignaient celles de l'avant-garde, elles étaient tout aussi négatives et négatrices et s'accordaient avec un sens très subtil de l'humour, trop subtil même puisqu'ils en négligeaient le pouvoir destructeur.

Le Fantaisiste était « joueur de feu » qui ne se brûlait pas, c'est que s'il consentait bien à dissocier les sentiments, plus rarement les images, il tenait encore pour imprescriptibles les lois du langage et, malgré quelques timides innovations, celles de la Prosodie. Ces non-conformistes furent des formalistes qui affectèrent de croire ou crurent effectivement à l'efficacité de leurs moyens d'expression. Ils doutaient de tout, sauf de la littérature.

En somme, le plus souriant des fantaisistes est un pessimiste qui ne croit guère en lui-même, ne prétend nullement être « le plus irremplaçable des êtres », tient la poésie pour un jeu assez désolant mais dont sa dignité exige qu'il accepte les règles. Le poète d'avant-garde, au contraire, si désespérée soit son aventure personnelle, fait preuve d'un optimisme absolu puisqu'il a foi dans la vertu du cri, de l'écriture automatique et de l'expression la plus immédiate, puisque, jusque dans son délire, il témoigne de sa croyance dans le développement indéfini des pouvoirs de l'esprit.

S'interroger, une fois épuisée l'impression première, sur la valeur objective d'une œuvre et ses chances de durée, c'est là perspective qui répugne singulièrement aux poètes actuels. Je ne crois pas que ce soit préjugé de leur part ou crainte des « tribunaux de la postérité ». Il entre au contraire une très noble générosité dans la façon qu'a le poète d'avant-garde de jouer cartes sur table et de brûler ses vaisseaux. C'est qu'il tient son œuvre pour documentaire et croit plutôt à la pureté de ses propres intentions qu'à la vertu de ses écrits. Il se soucie beaucoup moins de leur beauté qu'il ne les veut exemplaires; il ne prétend point enrichir, comme fait l'artiste traditionnel, un patrimoine de l'esprit mais courir sa chance sans se préoccuper autrement de son échec

ou de son succès personnel. Il tend à l'anonymat, à « la poésie faite par tous », c'est-à-dire à un ordre humain si achevé que la perfection de la vie y rendrait à jamais illusoires les satisfactions esthétiques.

Par comparaison, tout « écrivain » de poèmes est un avare qui s'ignore, il l'est psychologiquement car il se borne généralement à dénombrer ses souvenirs, il l'est socialement car il tient la littérature pour un fond commun dont les générations à venir exploiteront le capital. Qu'il apporte sa mince contribution et le voilà satisfait. Si désinvolte qu'il soit, le Fantaisiste, avec son air de se moquer de la gloire, est persuadé que la poésie écrite survivra à coup sûr et qu'il prendra rang lui-même dans le palmarès des lyriques français. Evidemment, les meilleurs poètes s'inscrivent sur les deux tableaux, celui des expérimentateurs et celui des écrivains. Apollinaire est à cet égard ambivalent mais je ne suis pas sûr qu'il n'en soit pas de même d'un fantaisiste comme Jean Pellerin.

De nos jours, chaque fois qu'un poète s'affirme par un sens très poussé de la forme, on prétend qu'il s'agit d'une ultime expérience « littéraire » comme si toute œuvre esthétiquement souveraine constituait un aboutissement, un cul de sac. On l'a assuré tour à tour de Mallarmé et de Valéry, et, à plus forte raison, de moindres seigneurs tels que Moréas et Toulet; or, comme par un fait exprès, ce sont précisément là les maîtres qui forment le plus grand nombre de jeunes poètes. Y aurait-il dans la notion de Beauté = stérilité un de ces sophismes dont se satisfont à la légère tant de critiques ?

Naturellement, de tels esprits, à supposer qu'ils condescendent à lire les *Poèmes choisis* de Chabaneix, affirmeront qu'ils reflètent une attitude « dépassée ». N'est-ce pas invoquer là un des postulats-tabous de notre génération, postulats qui ne résistent pas à l'examen ? Admettre qu'une forme, genre littéraire ou règle prosodique, est « dépassée » n'est-ce pas concéder aux valeurs esthétiques une réalité qu'on leur refuse par ailleurs ? Il n'y a pas de formes « dépassées » en poésie, il n'y a jamais que des poètes qui s'avèrent capables, ou incapables, de donner vie à une forme. L'originalité, outre qu'elle peut se manifester dans le respect le plus absolu des règles traditionnelles, importe beaucoup moins que l'efficacité du poème. Celui-ci est un objet ou, si l'on veut, un mécanisme. Au lieu de gloser sur les intentions de celui qui le monta, demandons-nous plutôt s'il fonctionne.

L'œuvre de Chabaneix, si elle ne répond point aux exigences de ceux qui voient dans la Poésie une méthode de connaissance, est sans nul doute un « mécanisme de satisfaction ». Le lecteur non prévenu, seulement épris de divertissement et fermé au puritanisme qui sévit dans nos revues,

l'appréciera en fonction même des reproches que nous pouvons lui faire.

Aussi bien à la lecture de ces recueils à contre-courant, *Le poème de la rose et du baiser, Couleur du Temps perdu, Ecrit des Feuillantines,* les adversaires de Chabaneix, irrités de l'enchantement qu'ils subissaient, insinuaient-ils que la matière de tels vers était trop mince et que la veine irait se tarissant. Ils avaient beau jeu à crier au pastiche de Toulet :

Vers les cyprès de l'Italie
Notre amour s'en allant
Ne fera pas que je t'oublie,
Pointe du Vert-Galant,

Où sous le feuillage du saule
Dans l'onde reflété,
J'ai vu, penché sur son épaule,
Mourir un soir d'été.

Il leur était plus difficile de minimiser des mouvements comme celui-là :

Printemps mouillé, désir des jeunes filles, fleur
D'un amour caressé, vieille robe couleur
Du temps jadis, écharpe où demain se révèle
Sur l'épaule flottant d'une muse nouvelle,
Noir feuillage, beau livre encore à peine lu,
Colombe de la paix, ô lumière, salut !

Sans doute les images étaient-elles stéréotypées mais gracieuses et l'art de l'enjambement comme celui des inversions compensait la légèreté du contenu. Cette allure élégiaque évoquait fatalement le genre troubadour. Jusque dans le choix du nom de ses « tendres amies » Chabaneix lui-même acceptait volontiers d'être un nouveau Parny :

Loetitia, Delphine, Hortense,
Doux noms par le tien remplacés.
Sur neuf muses en choisir une
Comme toi jeune, ardente et brune,
Pour un poète c'est assez.

Evidemment on peut, on doit même, attendre de la poésie autre chose qu'une invite au plaisir à fleur de peau. La faiblesse des néo-classiques, peut-être leur clarté et leur élégance sont-elles à ce prix, réside dans leur dilettantisme. Ils ne peuvent se permettre l'engagement et sont voués à être surtout des décorateurs. Quand ils cultivent les réminiscences littéraires ils procèdent exactement comme les maîtres de la Haute-Couture qui, à chaque saison, reprennent leur bien où ils le trouvent, en quelque mode du passé.

Il y a du colifichet sentimental dans les « créations » de Chabaneix où rivalisent colombes et lilas. Poésie subtile comme un parfum de prix et enrubannée comme eux. Elle est beaucoup plus Faubourg Saint-Honoré que Saint-Germain-des-Prés.

Toutefois, si le décor est presque toujours littéraire, la mélancolie est sous-jacente, il arrive qu'elle jaillisse en quelque romance :

Est-il un rêve sur la terre
Entre les rêves les plus beaux
Qui soit comparable au mystère,
Au pur silence des tombeaux,

Et, pauvre morte, sur la terre
Est-il encore des secrets
Qui vaillent l'ombre solitaire
Du chaste amour que mes regrets

N'abandonnent pas sous la terre ?

Voilà qui devrait se chanter avec accompagnement de clavecin. Il y a, surtout à partir du *Bouquet d'Ophélie,* en 1928, jusqu'à *Musique des jours et des nuits* récemment parue, un accent nervalien qui, de plaquette en plaquette, s'est affirmé. Il ne me paraît pas le fait d'une influence subie, à plus forte raison d'un artifice littéraire, je crois qu'il répond à une affinité, Chabaneix ayant à résoudre des problèmes personnels analogues à ceux qui se posaient au Gérard des *Chimères*. Il y a manifestement identité de climat :

Par l'arôme d'un lys ma chambre est embaumée,
La lune va bientôt se lever sur les bois
Et des couples heureux dansent sous la ramée,
C'est la plus longue nuit du plus brûlant des mois
Et c'est ainsi ton frais visage, ô bien-aimée,
Qu'en rêve mon désir tient serré dans ses doigts.

Beauté peut-être apprêtée, attitude qui correspond à celle des gens qui, dans un salon, se préparent à « faire un peu de musique », oui, sans doute, il y a de cela mais qui oserait jeter la pierre à ce virtuose ? Dans tous les recueils, *Comme le feu, D'un cœur sombre et secret,* et surtout l'admirable *Flèche parmi les ombres,* on peut glaner à loisir des vers parfois émouvants, plus rarement pathétiques, rayonnants presque toujours « de tous les dons brûlants de la beauté », ces strophes par exemple :

Les torrents écumeux dévalaient des montagnes
Avec un bruit sauvage et rauque de sanglots
Et les filles du Sud me servaient de compagnes

Dans cet âpre village assis au bord des flots,
Lorsque tu vins, fuyant les brumes et les rêves
D'un pays semblait-il encor tout en sommeil,
Poser tes beaux pieds nus sur le sable des grèves
Et m'offrir ton amour comme un pâle soleil.

Evidemment, je ne sais s'il peut y avoir en 1948 un public pour un lyrisme de cette sorte car seuls de vrais lecteurs, et non des partisans ou des adversaires appartenant aux cénacles littéraires, peuvent l'apprécier. Quelle chance a ce nouveau prince de l'élégie de se faire entendre ? Il est beaucoup trop raffiné, voire précieux, pour être goûté des simples; il est beaucoup trop simple d'autre part pour que des intellectuels « dégénérés en intelligence » ne le dédaignent pas un peu en raison même de son esthétisme. Ce qui manque à Chabaneix c'est ce public de femmes cultivées, de propriétaires ruraux nantis d'une solide culture, qui, il n'y a pas si longtemps, pouvaient encore apprécier Samain, Guérin et Régnier. C'est la disparition progressive de cette bourgeoisie, l'émiettement de ses loisirs comme celui de ses domaines, qui provoque inéluctablement la décadence du genre élégiaque. Réfléchissez-y un instant, un certain ton poétique n'est concevable que dans une vieille maison familiale et campagnarde de préférence au déclin des vacances.

Pourtant l'œuvre est là, accessible à tout amateur tant soit peu cultivé (De quels poèmes actuels pourrait-on en dire autant !) et ses adversaires eux-mêmes devraient lui reconnaître au moins des qualités verbales. Quand on lit des strophes comme celles-ci :

N'ouvre pas tes rideaux sur la beauté du monde,
Le ciel intérieur est le plus vaste ciel,
Et nulle étoile n'a cette lumière blonde
Qui puise en ton éclat son charme essentiel.
Tout conspire à l'amour dans ta chambre fermée,
Songe aux forces du rêve, aux faiblesses des sens;
Et, contre moi déjà tremblante et désarmée,
Glisse vers ces fureurs lentes que tu pressens.

J'admets que l'on puisse être insensible à leur beauté, car elle n'est pas de saison, mais il faudrait être un sot pour ne point en apprécier la plus pure résonance classique, cette impression que donne le français de qualité d'avoir été pensé en latin. Matériellement la valeur du lyrisme de Chabaneix n'est pas discutable. Le fait que nous puissions résister à ses charmes, ou plutôt ne pas les goûter sans remords, illustre uniquement notre désarroi.

LEON-GABRIEL GROS

GLANES ET GLOSES

UNE ANTHOLOGIE N'EN EST PAS TOUJOURS UNE [1]

En général, les faiseurs d'anthologies ne craignent pas de parcourir quelques siècles en un volume. Ils vont volontiers et très vite, de Villon à Verlaine par exemple (car la poésie lyrique est le butin qu'ils préfèrent, probablement parce qu'elle se présente déjà sous la forme de *morceaux*, bien qu'en réalité la poésie ne soit pas séparée d'elle-même). Nous survolons, grâce à eux, un vaste pays simplifié à l'extrême, nous n'y entrons pas. Vue d'assez haut, toute terre semble privée de vie.

Qu'une anthologie fasse ainsi penser à un cimetière, ce n'est que trop vrai, dans la plupart des cas et, après tout, pas tellement surprenant. Alignés dans une uniformité tombale, les textes rectangulaires surmontés d'une inscription (Un Tel né en...... mort en ......) prennent cette teinte grisâtre, assez douce, que les années donnent à la pierre exposée et se confondent en une mort commune car, bien qu'ils soient détachés — et justement parce qu'ils sont détachés de l'œuvre qui les contient — bien qu'ils soient isolés avec soin les uns des autres, chacun bénéficiant du nombre de pages limité auquel il a droit, sa concession, ils finissent, dans cette immobilité qui est désormais la leur, par se perdre dans leur absence. Les pages grises des Anthologies, juxtaposées de chaque côté de l'allée centrale — le Temps, ou la « Courbe de la Littérature », ou quelque chose de ce genre — bien dégagées des herbes et la plupart du temps luisantes, il faut le reconnaître, à la manière des marbres funéraires, assez bien entretenues, le promeneur y reconnaît ses morts. Il en a aimé quelques-uns. Il s'arrête et souvent il a froid.

Aussi les faiseurs d'anthologie prennent-ils soin de réchauffer leur lecteur par quelque piment. Par exemple un texte imprévu qui excite soudain l'attention. Au milieu d'un ensemble sans surprise, M. Georges Duhamel introduit des quatrains de Pibrac et on se dit : « En effet, pourquoi pas ? On n'y avait pas pensé... » Ou bien quelque paradoxe inattendu. M. Thierry Maulnier, quand il en arrive à Hugo qu'il ne peut décemment pas sauter, bien qu'il en ait envie, le fait du moins éclater en menus fragments

(1) *Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi, 1818-1918*, par Paul Eluard (Le Sagittaire).

qui transforment l'énorme cyclope en une sorte d'épigrammatiste sur pierre taillée. Hugo est détruit, mais qu'importe ? Comme on disait naguère, c'est piquant. De même, et comme si la poésie se composait d'une suite de jardins séparés par des murettes, beaucoup limitent leur choix à une seule variété de fleurs, les sonnets par exemple. Il y a aussi la poésie de l'amour, religieuse, des rires ou des larmes : ainsi découpée, elle perd du moins son aspect dangereux de chose vivante. Le couteau du choix rompt les liens qui unissent entre eux les différents modes d'expression poétique et font que la poésie est à la fois ceci et cela, réseau nerveux où circule cet influx — peut-être hypothétique, qui la relie à elle-même et lui confère son unité, comparable à celle du corps.

(On peut alors rêver d'une anthologie didactique et souple, en plusieurs volumes, certes, au moins un par siècle, comme un Valéry Larbaud pourrait la mener à bien, instrument de plaisir et de culture, mais aussi de travail et de contrôle, avec des notes, des références et des tableaux de rapprochement et tout une structure critique et de renseignements allégée par les textes qu'elle articule, un ouvrage sur papier bible ressortissant autant de la science littéraire que de la littérature. Une telle Somme, dont l'utilité serait grande, qui l'a commencée ?)

L'anthologie dont je rêve n'existe pas. Mon rêve est peut-être trop sérieux pour être réalisable. La plupart cependant ont l'air de se vouloir objectives. Certaines le paraissent. Il n'en est rien : sommaires comme elles le restent — c'est la conséquence du choix que ne soutient aucune organisation critique et historique des textes, une objectivité véritable les conduirait à une telle monotonie qu'elles se détruiraient mutuellement. Le seul élément de curiosité pour le lecteur reste la teinte particulière de chacune qui reflète avec plus ou moins de netteté la doctrine, les tendances ou plus simplement le goût de l'auteur du choix. En fait, celui-ci se choisit toujours. Son tort est de répugner à le dire et de ne pas avouer que son anthologie, c'est lui. Eluard ose le dire.

L'intention d'Eluard n'est pas de nous donner, après tant d'autres, une vue objective de la poésie du XIXe siècle. « Je me méfie, dit-il, des anthologies objectives. » Mais tous les poèmes qu'il a recueillis, pour lui — et pour ses amis, il aurait voulu les écrire. Il les aime. Et il les tire hors de la nuit massée, beaucoup sont encore très peu connus, presque perdus, il les présente à tout le monde parce qu'il *aime ses amours,* non lui-même. Il est fier, il est heureux de ce qu'il aime : c'est toujours le même Eluard qui parle. *Je chante la grande joie de te chanter. Nous nous sommes toujours aimés...* C'est toujours la même voix positive, dont chaque inflexion va dans le sens de la réduction

des différences, et qui s'exprime, cette fois, par la parole *donnée aux autres,* c'est-à-dire par la parole différenciée, pour nous faire voir que cette différence n'existe pas. Ce pourrait n'être qu'un paradoxe, voire un excitant, d'accoler Vigny à Forneret, Chateaubriand à Lautréamont, Saint-Pol-Roux à Roussel, les *Sanglots* de Marceline aux *Remembrances d'un vieillard idiot.* Que nous étions bêtes de ne pas voir que tout cela c'était la même chose. La même chose, non, car chaque parole est unique. Mais de ne pas savoir que nous étions dans un pays où il n'y a pas d'ennemis. Aussi, bien que jamais anthologie n'ait présenté un ensemble plus disparate en apparence, y reconnaissons-nous une unité profonde. Le livre est parcouru d'une flamme qui brûle pour tous et dont la chaleur provient moins des poèmes rassemblés que de l'espèce de poème qu'Eluard a composé en les réunissant. Nous le relirons chaque fois que nous voudrons retrouver le visage d'Eluard, car ce qu'on appelle son Anthologie n'en est pas une, c'est un auto-portrait.

Un critique curieux pourrait y rechercher certaines constances de la poésie éluardienne, soit de sa technique, soit de son essence. En se rappelant l'affection qu'elle porte à l'énumération systématique, noter qu'abondent dans le recueil les poèmes procédant par répétition, noter la fréquence des poèmes suspendus, de ceux dont le rythme se disloque comme pour se détruire lui-même, de ceux qui sont nus. Retrouver le double courant qui parcourt la poésie d'Eluard, la pureté (images de cristal, propositions d'évidence) et le baroquisme (goût pour le scandale poétique). Le mot baroquisme sied mal. Retrouver enfin le visage mobile d'Eluard : clair, attendri, confiant, violent, l'Eluard de l'amour unique et l'Eluard révolutionnaire. C'est le même. Et par contre-coup, ce critique curieux pourrait peut-être déceler plus aisément certains aspects de ceux rassemblés par le choix : la violence de Vigny, mêlée d'abandon à la femme, Marceline humanitaire et fixée au rocher de l'amour.

« ...Faute d'un miroir commun, dit Eluard, nous échangeons notre portrait. Je vous offre aujourd'hui l'un des miens, le plus hospitalier, sinon le plus ressemblant : les poèmes que j'ai le plus aimés. Donnez-moi le vôtre et nous confronterons nos goûts, nous réduirons nos différences. » Plutôt, ici, que de considérer abstraitement ces poèmes, et puisqu'ils restent vivants, nous préférons répondre à l'invite d'Eluard comme si nous entrions dans une danse.

Si celle que tu aimes
Se trouve dans le rond,
Embrasse la plus belle
Et les autres riront.

JEAN TORTEL.

PROBLEMES DU CINEMA

III. - DE MONSIEUR VERDOUX A DOM JUAN

Le propre des grandes œuvres est de dépasser le dessein de leur auteur. Il n'est pas douteux que nous trouvons dans *Hamlet* beaucoup plus que n'y a mis clairement Shakespeare, et dans *Dom Juan* Molière. Et je rapproche volontiers ces deux chefs-d'œuvre, les tenant l'un et l'autre pour un des plus hauts sommets du théâtre.

Il en va de même pour *Monsieur Verdoux,* le plus récent film de Charlie Chaplin, dont je ne pense pas qu'il soit téméraire de l'associer à des exemples si fameux. Il en est digne, ne fût-ce que par sa nature, et par la nature de ses intentions. Si jamais le mot de génie a pu être prononcé quand il s'agit de cinéma, c'est bien à propos de Chaplin, et peut-être pour lui seul. Le générique de ce film en attribue l'origine à une « idée » d'Orson Welles (selon les nécessités, les usages et le jargon commerciaux du cinéma). Et le public n'ignore pas que Welles a pris lui-même son idée dans l'affaire Landru. Il se peut. Mais ce n'est pas Landru ni son affaire qui avaient du génie, c'est Chaplin qui en a. Et M. Welles peut abonder en « idées de génie », mais le génie c'est Chaplin qui l'a. Pas plus que Bivar n'a de génie, mais Castro et Corneille avec *Le Cid.* Pas plus que le personnage, qui a plus ou moins existé, de Don Juan, mais Tirso de Molina, mais Molière, mais Mozart.

Je ne m'attarderais pas sur ces affirmations si elles ne venaient fort à point pour illustrer mes propos antérieurs, secondées qu'elles sont par les circonstances qui offrent au public (de Paris) en même temps le *Monsieur Verdoux* de Chaplin et le *Dom Juan* de Molière.

Ce blond libertin du temps de Louis XIV dont Jouvet (même si je ne suis pas toujours d'accord avec son interprétation) a fait le noir ennemi de la société, il dépasse Molière exactement comme l'employé-assassin de Chaplin dépasse son auteur en devenant un autre ennemi de la société. Nous ne savons réellement pas ce qu'ils ont *voulu* dire, tellement ils le disent, et d'une façon si bouleversante. Sans qu'il soit nécessaire d'insister sur des points de rencontre aussi évidents que l'usage des femmes et le refus de la religion.

Première vérification de ce que j'ai déjà avancé dans les chroniques précédentes : avec Chaplin le cinéma atteint la vérité de sa nature, parce que Chaplin *crée* sa matière. Il va jusqu'à être l'auteur intégral de son film, y compris les paroles et la musique, ce qui me semble l'idéal (le *terminus ad quem*) vers quoi doivent tendre les cinéastes. Et il en est l'acteur, comme Shakespeare et Molière l'étaient, ce qui, sans être de rigueur, n'est point négligeable.

Il me paraît bien spécieux d'affirmer, comme font certains spécialistes, que le cinéma doit nécessairement tirer sa matière d'autres genres créateurs (et le roman en premier) parce que le cinéma est un art « jeune ». Dire qu'un art est jeune ne veut proprement rien dire, car tout art est né avec l'homme, tout art a l'âge de l'homme. Les moyens de créer que le cinéma offre à l'homme sont jeunes, sans doute, mais le génie humain est éternel. S'entêter dans cette affirmation ce serait croire au progrès des arts, ce serait songer ridiculement à un progrès de la peinture de Titien à Picasso, à un progrès de la musique de Bach à Wagner parce que l'orchestre a disposé de moyens jeunes, à un progrès de la *Chanson de Roland* manuscrite à la *Légende des siècles* imprimée.

Excuser les faiblesses du cinéma sur la jeunesse de ses instruments, cela revient à confirmer le manque d'audace créatrice des cinéastes et fait songer aux premiers ingénieurs qui croyaient bon de construire des avions en forme d'oiseau. Où a-t-on vu que les premiers tragiques aient imité autre chose que la tragédie ? Le jour où les auteurs de cinéma oseront ne plus s'abriter derrière Dostoïevski ou Balzac, on osera peut-être les comparer à Dostoïevski et à Balzac, comme on ose prononcer les noms de Shakespeare et de Molière à propos de Chaplin.

Preuve par le contraire : Cocteau est Cocteau, et quand il fait le *Sang du poète* (même si je ne l'aime pas) on ose prononcer le nom de Cocteau : il a créé du cinéma. Quand il s'inspire des Grecs et compose un *Orphée,* il crée du théâtre, et l'on oserait, à propos de Cocteau, citer Sophocle. Quand il accommode le *Ruy Blas* d'Hugo à l'écran comme il vient de le faire, il ne crée rien du tout, et l'on ne peut même plus parler de Cocteau.

Autre vérification : Chaplin fait un film, et ni un roman ni une pièce. Son œuvre est irréductible au livre ou au théâtre. Il a créé du cinéma. Certes, ce n'est pas qu'il n'eût pu s'exprimer autrement. On conçoit sans peine un *Monsieur Verdoux* dans la piste du cirque ou devant la rampe. Mais il se trouve que Chaplin lui a fait parler le langage du cinéma, et nul autre, comme Molière le langage du théâtre à son *Dom Juan,* et nul autre, et Mozart le langage de l'opéra au

sien. Cela est si vrai que *Verdoux*, même muet, (je le mets en fait et souhaiterais qu'on fît l'expérience de couper le son) serait à très peu de chose près fort aisément compris dans les cinq parties du monde, gardant par là ce caractère d'universalité fondamentale qui est un des propres du cinéma.

Que *Monsieur Verdoux* ne soit point du théâtre, comme *Dom Juan* l'est, on en pourrait donner cent exemples. Je me contenterai d'en choisir une paire.

Don Luis accable de reproches son fils Don Juan. Tout l'intérêt du spectateur se porte alors, et *doit* se porter, sur le père, sur sa colère, sur ses paroles, quelle que soit la mimique du silence de Don Juan. Le talent de l'acteur n'ajoute rien à ce silence, auquel il n'y *a rien* à ajouter. (Un Jouvet le tirerait plutôt, et à tort, vers le langage du cinéma, en lui accordant une espèce de « gros plan »). Ce qui compte, c'est la réplique fulgurante de Don Juan invitant son père à s'asseoir. Nous pourrions ici fermer les yeux, mais non point les oreilles. Cela est du théâtre : un conflit agi en paroles.

M. Verdoux entre au soir dans la chambre d'une de ses femmes et en ressort au matin. Rien n'a été dit de ce qu'il a fait entre temps, mais nous le voyons qui met le couvert du petit déjeuner, pose d'abord deux assiettes puis en ôte une. Nous voyons en plan rapproché les assiettes, d'abord deux puis une seule. Il devient évident que Verdoux a tué la femme. Nous pourrions fermer les oreilles, mais non point les yeux. Cela est du cinéma : une action vécue en images.

Théâtre et cinéma, deux genres irréductibles. Si je dois un jour ne plus douter que le cinéma existe en tant qu'art autonome, c'est Chaplin, ce sont des œuvres comme *Monsieur Verdoux* qui me tireront de ce doute.

GABRIEL AUDISIO

LES MIROIRS DE L'ÉCRITURE

LES POÈTES OUBLIÉS

•

F. VERHESEN-GAUDY : *Le Jour Naturel* ; *Voir la Nuit* (Journal des Poètes) ; LUC BÉRIMONT : *Sur la terre qui est au ciel* (Carnets de l'Oiseau-Mouche) ; R.-G. CADOU : *Les Visages de Solitude* (Amis de Rochefort) ; D.-P. BOULOC : *La vie de toujours* (Méridien) ; J. RIVIER : *Nous sommes au monde* (chez l'auteur) ; JEAN ROUSSELOT : *Toujours d'ici* (r.p.r.) ; *La Mansarde* (J. Saintier) ; G. VERGNES : *Franco de Port* (Créer) ; M. VIGUIER : *Aux Quatre Coins* (Tête Noire) ; PAUL ELUARD : *Le Livre Ouvert* (Gallimard) ; JULES SUPERVIELLE : *Choix de Poèmes* (id.) ; T. TZARA : *Morceaux choisis* (Bordas) ; P. REVERDY : *Sources du Vent* (Trois Collines) ; A. BRETON : *Arcane 17* (Sagittaire) ; R. CHAR : *Le Poème pulvérisé* (Fontaine).

•

La critique officielle est une vieille sourde, je suppose. Elle n'entend de voix que celles qui lui parviennent par le secours de ce haut-parleur pour infirmes : la Renommée. Que M. Paul Claudel, en mal de prophéties, laisse tomber négligemment quatre pages tirées à cinquante exemplaires, que M. Gide donne l'*imprimatur* pour l'une de ses précieuses confidences éditée sur papier de Chine à l'usage de quelques enrichis, que M. Sartre s'oublie jusqu'à griffonner un aphorisme sur le marbre d'un mastroquet, la critique, soyez-en sûr, se fera un noble devoir d'en aviser tout l'univers. Mais les jeunes écrivains d'ici et d'ailleurs peuvent bien éditer, dans des conditions misérables, des poèmes qui sont le meilleur d'eux-mêmes, avec l'espoir d'être entendus : pour eux c'est toujours le silence. Et les minces plaquettes n'auront quitté l'ombre des imprimeries provinciales que pour entrer, sans coup férir, dans la nuit féroce du siècle.

Comme si cela n'était rien !... Le fait d'écrire, à vingt ans, des poèmes est chose assez émouvante en soi pour qu'on y prenne garde. Il ne faut pas que tant de ferveur soit tout à fait perdue. Qu'importe si les résultats déçoivent souvent notre attente ! L'effort obscur et déchirant qu'ils représentent mérite bien autant d'attention que les frauduleux « chefs-d'œuvre » de nos tricheurs professionnels.

Choisir le grain du jour, la trempe du métal
Nommer son corps, payer la rançon
Choisir le sens du songe, échanger les soleils
Mesurer l'étendue révélée des conquêtes...

Ainsi rêve, avec plus d'enthousiasme que d'inspiration majeure, Fernand Verhesen-Gaudy, jeune poète belge, qui vient de publier deux très minces plaquettes. La plupart de ses vers

sont loin d'être excellents ; mais à travers les maladresses et les excès d'un vocabulaire quelque peu irritant, on découvre une imagination virile rôdant sur les frontières d'une existence envahie par les songes, aussi une inquiétude de bon aloi et la chaleureuse tendresse d'un homme toujours fraternel.

Sous un titre bien déplaisant, Luc Bérimont nous livre, dans les charmants « Carnets de l'Oiseau-mouche », une vingtaine d'esquisses villageoises qui trouvent le chemin du cœur. Au contraire de Verhesen, Luc Bérimont ne manque ni de légèreté, ni d'adresse. Ses vers, parfois, sont même trop jolis, et l'on regrette de le voir céder, sans trop y croire, à cette préciosité des images qui fut la moins bonne part du surréalisme scolaire. Du moins, sait-il célébrer le monde naturel et ses hôtes sans cette fausse bonhommie qui fait le succès d'un Maurice Fombeure ; on lui saura gré de préférer l'air pur des champs à certaines émanations des pourrissoirs littéraires. Il peut d'ailleurs aller plus loin, et trouve une réussite parfaite dans une pièce de ce genre :

Une rose a percé la pierre de la neige
Une rose a percé la pierre de l'hiver
Galopez dans le ciel, chevaux blancs des cortèges
Une rose a percé la pierre de la neige.

Une rose a tremblé sur la paille, à l'auberge
L'ange au gantelet noir roule sous les sapins
Une rose a tremblé, plus frileuse qu'un cierge
La neige lacérait le ciel ultramontain.

Edifice du Temps, un enfant vous renverse
Une rose, une lampe, une larme au matin,
Il suffit d'un baiser qui réchauffe la neige
Et notre rose à nous brûle déjà ta main.

Cela ne va pas sans facilité. Mais la facilité est un gage de bonheur, et je n'irai pas m'en plaindre. Cette facilité, je la retrouve, un peu différente, chez le poète nantais René-Guy Cadou dont la belle inspiration poétique coule de source avec une abondance parfois dangereuse. Cadou ne craint pas de laisser chanter aujourd'hui son cœur d'enfant mélancolique, émerveillé et quelque peu sauvage. Aucun préjugé littéraire ne saurait le retenir de rendre à la vie poétique les objets et les circonstances les plus prosaïques, les plus familiers. C'est que son amour de la vie n'est pas feint. Cette franchise bien sympathique lui permet d'écrire comme tant de nos jeunes maîtres rougiraient même de penser. Ainsi cette Saison de Sainte-Reine qui est une façon de petit chef-d'œuvre à la mode ancienne :

Je n'ai pas oublié cette maison d'école
Où je naquis en février dix-neuf cent vingt
Les vieux murs à la chaux ni l'odeur du pétrole
Dans la classe étouffée par le poids du jardin

Mon père s'y plaisait en costume de chasse
Tous deux nous y avions de tendres rendez-vous
Lorsqu'il me revenait d'un monde de ténèbres
D'une Amérique à trois cents mètres de chez nous
Je l'attendais couché sur les pieds de ma mère....

Je suppose que Cadou voit lui-même les limites d'une telle poésie; et, sans doute, nous a-t-il déjà donné bien autre chose. Mais je crois qu'en fin de compte c'est à cela qu'il tient le plus profondément. J'en découvre l'aveu dans un autre poème qui commence à la façon d'une élégie :

Je n'irai pas tellement plus loin que la barrière de l'octroi
Que le petit bistrot tout plein d'une clientèle maraîchère
Je ne ferai jamais que quelques pas sur cette terre
Et dans cette grande journée
Je ne passerai pas pour un vieil abonné
Si les miracles font qu'une image demeure
La mienne tremblera dans les vitres gelées
Comme le chant lointain d'un enfant colporteur....

Mais la confidence se termine sur une note beaucoup plus poignante, quatre vers où il me semble que René-Guy Cadou définit l'essence de sa poésie :

...une page navrante
Où l'homme et sa détresse sont tout au long couchés
Comme au fond d'un grenier éclairé par les pommes
Les six ans d'un enfant et son jouet mutilé.

Les poèmes de Denys-Paul Bouloc ne sont pas moins mélancoliques. On y devine comme un geste de pudeur pour dissimuler une meurtrissure qui est bien plus qu'une simple blessure poétique. L'animateur de « Méridiens » vient de réunir en un volume les plaquettes qu'il a publiées depuis 1940. Venu à la poésie par le difficile chemin des pauvres, Bouloc défriche péniblement, courageusement son langage et sa sensibilité. Une telle entreprise mérite toutes les sympathies, et bien que les résultats actuels soient encore de médiocre qualité, il convient de saluer et d'encourager cet effort tellement honnête. Ne serait-ce qu'en raison de la chaleur humaine, de la bonté qui s'en dégagent « *la vie de Toujours* » a droit à notre audience. Son romantisme attardé, sa naïveté déconcertante, sa verbosité qui ne se lasse pas, ne sauraient nous décourager. Car, avec désespoir, Bouloc entretient en lui la plus noble des espérances. Je ne doute pas que, pour lui, quelque jour....

....le matin balaie de ses lumières
la saisissante détresse de la nuit.

La saisissante détresse de la nuit donne à certains poètes le désir de vivre au-delà d'eux-mêmes, et presque contre eux-mêmes. Je pense, en écrivant cela, à Jean Rivier qui avait vingt ans quand je le rencontrai à quelques jours de la guerre. Le cas

de ce jeune poète est des plus émouvants. Réfugié dans la grande banlieue de Paris, il y vit obscurément de son métier d'horloger. A l'écart de toutes les chapelles, de tous les groupes littéraires, il écrit pour quelques amis des poèmes profondément sentis. Il vient de publier à ses frais un important recueil qu'il a lui-même broché avec un soin d'artisan amoureux. « *Nous sommes au monde* » rassemble les vers qu'il écrivit de 1940 à 1945 et marque un progrès étonnant sur tout ce que j'avais lu de lui jusqu'à ce jour :

Je porte bien haut mes rêves
Et les jeunes filles n'y toucheront pas
Je couche avec le soleil
N'ai plus d'ombre sous la peau
La terre sent l'aurore
Auprès des prisons.

Une fierté de cœur sauvage cabre l'inspiration de Rivier en face des douceurs trop faciles. Il y a là des poèmes d'amour, mais il s'y mêle toujours un orgueil sombre et quelque peu douloureux qui les garde de l'attendrissement. Rivier tient à rester lui-même. Le voici dépeint tout entier :

J'aime le feu pour son indépendance
Il ne me demande pas de ne pas mourir
Brûle pour lui-même
Son orgueil exact.

Bien qu'il connaisse lui aussi le « bas des ombres », Jean Rivier n'a jamais accepté de s'y complaire. Cette dureté lui permet peut-être d'écrire sans ironie :

...Je suis plus grand que mon corps
Nous sommes au monde, le désespoir va changer de [mains

Pour ces poèmes inquiets, Ilarie Voronca, peu de temps avant sa mort, écrivit une préface où se retrouvent la compréhension et l'humanité chaleureuses de l'ami qui nous a quittés, et que nul, depuis, n'a su remplacer.

Si je mentionne ici le nom de Jean Rousselot, ce n'est pas qu'il ait besoin qu'on le défende. Rousselot compte depuis plusieurs années parmi les meilleurs de ceux qui eurent vingt ans aux environs de 1930. Mais il a publié, cette année, deux livres de grand mérite, et il me semble qu'on en a peu parlé.

« *Toujours d'ici* » est une brève suite de vers sensibles et désolés, d'une forme très rigoureuse, parfois agréablement archaïque, où le poète chante en mineur un désespoir hautain et volontiers cruel. Mais avec « *la Mansarde* », recueil de poèmes en prose, il s'agit de bien autre chose. Rousselot a une façon à lui de regarder vivre Paris ; non le Paris flamboyant des affiches ou le Paris affété des romans de bonne compagnie, mais la ville unique, profonde comme la mer, la ville des petites vies, des drames secrets et des misères aux mains vides. Un poème en prose tel que « Petits métiers » constitue, à mon sens, une

réussite complète. On y voit le poète retrouver tout naturellement la loi de l'évidence poétique: *il suffit de montrer, de nommer les choses pour sentir qu'elles enfermaient une vérité à notre mesure dans l'idée que nous nous faisions d'elles.*

Entre l'amertume et la tendresse, Jean Rousselot a bâti son univers d'homme solitaire qui voudrait se mêler à tous les hommes jusqu'au sang, mais que sa nature même condamne à marcher seulement près d'eux, en silence.

A l'opposé de cette poésie du désespoir, Marcel Viguier, avec *Aux quatre Coins,* Georges Vergnes avec *Franco de Port,* cultivent un humour facile mais qui ne manque pas de causticité.

Même la bouche dans le sable
et la tête au bord du billot
ton bel espoir reste inusable
que ne le sont tes godillots.

Ainsi fredonnait, en Allemagne, le S. T. O. Georges Vergnes, prouvant une fois de plus que toute expérience vécue est poétique.

Adieu la France, adieu nos mères
à Berlin dans le cul fort bien
ce n'est qu'un au-revoir mes frères
un au-revoir mais pour combien.

Cette gouaille mélancolique qui ne manque ni de verve ni de vigueur, fait le charme de ces courts poèmes que Georges Vergnes dédie tout bonnement à sa mère, à sa tante, à ses amours, à ses copains. Pour évoquer ses années de misère, ce jeune homme retrouve la voix et les accents de Guillaume Apollinaire; on ne peut que le féliciter d'avoir choisi un si bon maître:

Donaù Donaù Danube triste
en tes navires hôpitaux
guérirais-tu mes maux vitaux
toi qui mal connais l'alchimiste
de mes sept pêchés capitaux

les raisins bleus de Gùmpoldskirchen
la bière blonde de Grinzing
les empereurs du Kaiserring
tous les Gasthaùs zùr Weissen Hirschen
toutes les Mizzi des dancings
emporte-les dans tes légendes...

Chez Marcel Viguier aussi Apollinaire n'est pas loin. Il hante cette jeune mémoire comme un refrain du coin des rues.

Un air pauvre comme une offrande
pour les peines de quatre sous
une fille de nulle part
avec des yeux de n'importe où.

Avec plus de recherche dans la fantaisie, Viguier semble suivre les mêmes voies que son camarade. On y rencontre, chemin faisant, l'ironie, le désespoir, la gentillesse, voire l'anarchisme de déclarations de ce genre :

« *Hommes il y a quelque chose à perdre et c'est la vie...* »

Mais je me suis réjoui qu'il ait su aller au-delà de la révolte pure et simple dans son beau poème « Camarades » :

.....O Camarades mes camarades
mes durs mes libres camarades
un à un face à l'avenir
main dans la main
lavés de la honte et l'outrage
unissons-nous
pour la Paix et pour le Pain
la mort la mort pas de triage
haine de l'Un, haine du ciel
Courage, courage, courage.

On s'étonnera, je pense, de l'importance que je semble donner à toutes ces jeunes œuvres dont personne n'entendait parler. Et sans doute la plupart de ces poètes n'apportent-ils que des promesses. Mais l'authenticité de leurs voix ne fait pour moi aucun doute ; ce serait outrager la poésie que de taire leurs efforts.

Valait-il mieux discourir doctement d'écrivains dont la grandeur n'est plus contestée ? D'autres se chargent de le faire. L'année 1947 a vu paraître des livres d'une importance capitale. Paul Eluard nous a donné son admirable *Livre ouvert*. Avec un *Choix de poèmes* très complet, Jules Supervielle atteste la place unique qu'il occupe dans le lyrisme contemporain (mais cela sonne, hélas ! comme un adieu....). Les *Morceaux Choisis* de Tristan Tzara sont venus éclairer le visage d'un poète déconcertant dont l'œuvre somptueuse ne se comprend bien que saisie dans sa lente et mûrissante progression. Il s'agit là de véritables sommes poétiques, explicatives de tout un passé. Mais l'avenir appartient à ces petits recueils publiés avec des moyens de fortune, à cette jeunesse obscure et patiente qui, dans un temps de bluff, d'arrivisme et de férocité intellectuelle, a choisi d'écrire des vers ! Et j'aimerais qu'après avoir lu et médité *Sources du Vent* de Pierre Reverdy, *Arcane 17* d'André Breton ou *le Poème pulvérisé* de René Char, — ces grands livres qui donnent à penser, qui donnent à vivre — l'amateur de poèmes se penchât sur les inconnus dont je viens de parler, à seule fin de se persuader que la poésie se fait tous les jours et que ses réussites les plus éclatantes doivent toujours quelque chose au plus obscur de ses serviteurs.

LUC DECAUNES.

COURRIER D'AILLEURS

ETATS-UNIS. — Dans le domaine des revues littéraires, l'année 1947 avait pu paraître marquer un certain fléchissement, la puissance de choc des principales publications, de la *Kenyon* à *View,* s'émoussant notablement, puis prenant une sage orientation, dépourvue de risque et d'esprit d'aventure. Mais, depuis lors, un net réveil s'est dessiné dans les cercles littéraires, réveil marqué par la parution de nouvelles revues centrant essentiellement leur activité sur les poètes ou les groupes purement américains.

Il est d'ailleurs totalement impossible de comprendre l'évolution poétique aux U. S. A. si l'on n'étudie pas les œuvres des poètes qui ont eu le courage de rompre avec les tendances lyriques européennes ou n'ont admis de celles-ci qu'une certaine coloration. C'est ainsi que la poésie américaine de ces trois dernières décades se présente comme un domaine étanche et fermé à qui ne connaît les œuvres de Crane, d'Ezra Pound, W. C. William, E. E. Cummings, entre autres.

Ezra Pound (né en 1885) a réalisé, sans conteste, l'une des œuvres les plus caractéristiques de la jeune poésie américaine. Ses recueils ont été nombreux (*A lume Spento,* 1908; *Personae,* 1909; *Ripostes,* 1912; *Cathay,* 1915, etc...), mais ce sont surtout ses fameux *Cantos* (dont les premiers parurent dès 1911), qui firent sa célébrité. Ce lyrisme « objectif », fait de notations fragmentaires, mais d'une étonnante précision, peut s'apparenter à celui d'un Reverdy (dans *Tuiles sur le Toit*) aussi bien qu'à celui d'un Cocteau (*Cap de Bonne-Espérance*). L'on est ici aux antipodes de l'impressionnisme d'Eluard, où les images semblent s'effacer avant d'avoir pris corps, maintenant tout au long du poème un large frémissement sensible. Chez Pound (et ses « disciples », les *imagistes*), l'image découpée comme à l'emporte-pièce se présente isolément, sans qu'un lien apparent l'unisse aux images voisines et surtout sans que de cette sorte d'interférence des images puisse surgir une « matière poétique » nouvelle et imprévisible. Dans cette poésie, les marges de silence jouent un rôle essentiel, analogue si l'on veut à celui des blancs dans telle toile de Matisse ou aux évidements dans telle sculpture de Henry Moore. Il n'appartient pas cependant au lecteur de « combler » des interférences, car le poème nous présente un ensemble de mots assemblés dans un ordre déterminé, définitif, ne laissant nullement la liberté de « lire »

(et comprendre) le poème dans un sens différent de celui où il a été écrit ce qui peut advenir avec Eluard, par exemple. Un poème de Pound est comme un puzzle, qui ne peut être assemblé que dans un seul sens, les mots ne pouvant s'y imbriquer et combiner que d'une façon (1).

William Carlos William (né en 1885) a tenté pour sa part de réaliser un lyrisme américain très ample et enveloppant, ne renonçant nullement à la profusion (ni à la diffusion, d'où, quelques abus rhétoriques). Cependant, ce lyrisme un peu précieux et emphatique s'est émoussé et William se présente maintenant comme l'apôtre de la simplicité, du langage dépouillé et purement objectif. Il y parvient souvent, et nous livre alors des notations de ce genre, extrêmement rares dans la poésie actuelle : « So much depends/upon/a red wheel/barrow/glazed with rain/water/beside the white/chickens ».

E. E. Cummings (né en 86) est surtout connu en Europe par son puissant et obsédant roman : « *The Enormous Room* ». Pourtant, son œuvre poétique présente la même intensité. Née aux temps héroïques de la « terreur typographique » (vers 1927), elle peut s'apparenter également à divers textes de Cocteau, Reverdy ou des Dadaïstes (Desnos surtout) : mais les affinités ne sont plus aussi nettes, et nous devons avouer qu'il s'agit là d'un domaine purement américain, qui nous reste — provisoirement ? — à peu près complètement fermé. L'on peut citer en guise d'exemple le texte suivant, déjà « classique » aux U. S. A., texte simultanéiste gonflé de parenthèses, hérissé de constructions syntaxiques inattendues, où, parfois, deux phrases se chevauchent, s'imbriquent un moment, puis se détachent en découvrant, imprévisiblement, une nouvelle notation : « *Spring (side/walk are) is/most (windows where blaze/...bulge hearts by/darts pierced lazily writhe/lurch faceflowers stutter/treebodies wobbly/ing thing/birds) sing/u/(cities are houses/people are flies who/buzz on) lar/(windows called sidewalk/of houses called cities) spring/most singular-/ly (cities are houses are) is (are owned/by am by/an by a/* ⁂ */is old as/the jews are a moon is/as round as) Death* ». Le jeu très rigoureux de ce poème, dont la disposition typographique n'effraie déjà plus, fait qu'il est irréductible à toute traduction. Il est inutile d'insister sur le caractère d'un texte de cet ordre, où les ressources propres à la langue anglaise (et souvent au slang) trouvent un usage totalement nouveau — en rupture directe avec l'orientation « traditionnelle » du lyrisme anglo-saxon.

Cette tendance « américaine » (ce qu'elle doit à l'Imagisme de Pound est inappréciable) semble maintenant puissante et compte de nombreux représentants parmi les jeunes écrivains. Il est cependant divers poètes également importants qui, sur un terrain tout autre, ont tenté de libérer le lyrisme américain de l'emprise paralysante de l'Europe, et nous comptons revenir bientôt sur leurs efforts.

Parmi les nouvelles revues : tandis que *Chimera* et *Direction* cessent de paraître (les difficultés rencontrées par les revues

---

(1) Pound, pro-fasciste, fut longtemps speaker à Radio-Rome. Arrêté en 1945, il se trouve maintenant en traitement à l'Hôpital Sainte-Elisabeth (Washington).

étant peut-être plus grandes encore aux U.S.A. qu'en France), l'on annonce la prochaine publication de divers « quarterlies ». La nouvelle revue « *Cronos* » (adresse : Ohio State University, Room 220, Derby Hall, Colombus 10, Chio) publie dans son n° 3 un pénétrant essai de R.M. Adams sur la poésie de Cummings, avec nombreuses citations de textes d'une terrifiante mise en page. Dans le même numéro, un très beau poème français de Claude Vigée, qui fait songer aux Tragiques — ou à du Pierre Emmanuel traduit enfin en bon français : « *Violemment de givre éclaboussant vos cils/un oiseau pillera le ciel criblé de fruits... /...La grande voix de l'ange éveille les ténèbres/et suscite les morts sur le poing des falaises/Vers le nouveau soleil secouant dès l'aurore/leurs cheveux emmêlés comme une grappe immense / ils sortent ruisselants des lèvres de la mer...* ». Toujours dans « *Cronos* » : un essai de E.W. Emerson « Métapoésie » (ce terme connaît une grande vogue actuellement), Yeats et la Philosophie, par Mario Rossi (itatlien), diverses nouvelles de Cledwyn Hughes et R. Penn Warren, un excellent poème de Norman Mac Leod (qui dirige à la fois *Cronos* et *The Briarcliff Quartely*) et une « Seguidille » de George Santayana, traduite de l'espagnol : « *Je ne sais que faire/avec mon désir. /Je le coupe, et il croit/d'autant plus haut. /Puisse-t-il seulement me laisser/peut-être aussi mes plaintes/cesseraient-elles de me blesser* ».

Quant à *Circle* (2252 Telegraph Ave., Berkeley, California), dont il a été précédemment parlé, son dernier numéro nous apporte, entre autres, un poème de Kenneth O. Hanson (... « *Through centuries like parallels of pines/or vertical venetian blinds/we search with vagrant unicorn/for moment's ladies/ in whom truth is born...* »), un très attachant essai sur le mexicain Angel Hernandez, dont le graphisme s'apparente étroitement aux illustrations des codices aztecs, et, comme à l'habitude, un excellent ensemble de proses brèves et de poèmes des tendances les plus diverses (avec, semble-t-il, une certaine cote d'amour pour les « *Activistes* », héritiers communs des Imagistes et Surréalistes).

The *Hudson Review* (16 East 95 th Street, New-York City 28) a fait paraître son premier numéro en Mars. Parmi les poètes : Wallace Stevens, E.E. Cummings, Robert Lowell, sont au sommaire. Hebert Read étudie la *Situation présente de l'art européen.* Parmi les autres collaborateurs de la *Hudson* : Katherine Ann, St. John Perse, Ellen Tate, Robert Penn Warren, etc.

Parmi les nouvelles revues, plus spécialement consacrées aux Arts, il faut citer *Possibilities,* qui s'intitule avec humour — et prudence ? — *revue occasionnelle,* et dont l'équipe de direction est de très grande qualité : le peintre Robert Motherwell (art), Harold Rosenberg (littérature), Pierre Chareau (architecture) et le compositeur John Cage pour la musique.

Possibilities se présente comme une revue « sans théorie » car : « comme le dit Juan Gris, tout est perdu lorsqu'on connaît par avance le résultat d'une chose ».

Au sommaire du N° 1 : de nombreuses reproductions et textes sur divers peintres américains (dont la plupart exposèrent

d'ailleurs à la Galerie Maeght, à Paris, au Printemps 47 : Motherwell, Baziotes, Gottlieb, Holty, etc.) ; une étude de Charles R. Hulbeck (qui, sous le nom de Richard Huelsenbeck, fut l'un des premiers dadaïstes) sur les origines de Dada ; un essai du peintre et graveur Stanley William Hayter : « *Des significations;* un interview de Joan Miro, par François Lee :

« *Quelle direction la peinture doit-elle prendre ?* ».

« — Redécouvrir la source des sentiments humains ».

« *Quel est votre horaire pour peindre ?* ».

(Miro répond avec une ironique précision) :

« — *Peignez vous aussi le dimanche ?* ».

(Miro répond : « Le Dimanche, je bois, mange et fume après le repas, un petit cigare... »).

L'interviewer, qui continue :

« *A Paris, avez-vous une vie mondaine ?* ».

Miro : Merde ! » etc..., etc...

On trouve aussi dans *Possibilities* de très belles sculptures de David Smith et une grande enquête sur la musique avec des réponses, notamment, d'Edgard Varèse, Alexis Haieff, Ben Weber et Virgil Thomson.

Possibilities est édité par Wittenborn Press (38 East 57 th. St. New-York City 22) qui prépare des *Ecrits* (de Jean Arp), *Au delà de la peinture* (Max Ernst), une *Anthologie Dada,* et qui a déjà édité : *Méditations Esthétiques* (Apollinaire), *Plastique et Plastique Pure* (Mondrian), *Le Spirituel dans l'Art* (Kandinsky), *La Nouvelle Vision de l'Abstrait* (Moholy-Nagy), etc. C'est également Wittenborn Press qui était l'éditeur de la revue *Dyn* (qu'animait Wolfgang Paalen) et de *Formes et Sens* (de Paalen églement), dont nous avons parlé dans le N° 285 des *Cahiers du Sud*).

Léonora Carrington a exposé dernièrement à New-York, Galerie Pierre Matisse. Le sculpteur Giacometti également ; préface de Jean-Paul Sartre.

●

FRANCE. — Depuis le retour d'André Breton des Etats-Unis — c'est-à-dire depuis deux ans — il est question de la création à Paris d'une revue surréaliste. Ce rôle semblait tout d'abord devoir être tenu par *Vrille,* mais *Vrille* n'a duré qu'un seul numéro. *Troisième Convoi,* qui vit ensuite jour, ne représentait qu'une fraction — dissidente — du groupe surréaliste. *Néon,* dont le N° 1 a paru aux environs de Février dernier, représente par contre le groupe surréaliste orthodoxe. Ses rédacteurs sont Sarane Alexandrian (qui est en passe de devenir le théoricien N° 2 du mouvement), le poète tchèque Henri Heisler, Véra Hérold, Stanislas Rodanski et Claude Tarnaud, spécialiste en « poèmes-objets » à tendances occultes...

La première livraison de *Néon* (dont la présentation audacieuse et agressive renoue avec les « saines » traditions de l'avant-guerre) est incontestablement dominé par un article d'André Breton : *Signe ascendant,* sur l'analogie poétique. « *L'homme que nous côtoyons ne se donne plus guère à tache que de flotter* », affirme Breton. « *La conviction millénaire qui veut que rien n'existe gratuitement, mais que tout au contraire il ne soit pas un être, un phénomène naturel dépourvu pour nous d'une communication chiffrée — conviction qui anime la plupart des cosmogonies — a fait place au plus hébété des détachements : on a jeté le manche après la cognée* (...) *Les contacts primordiaux sont coupés : ces contacts, je dis que seul le ressort analogique parvient fugitivement à les rétablir* ». Puis, Breton, après avoir estimé insuffisante la « loi » de l'image énoncée par Pierre Reverdy (« *Plus les rapports de deux réalités rapprochés seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique* ») demande la création d'une *éthique* de l'image analogique (ethique « *tourné vers la* santé » et dont les ennemis sont le « *dépressif et le dépréciatif* »). Exigence que Breton illustre en ces termes :

« *La plus belle lueur sur le sens général, obligatoire, que doit prendre l'image digne de ce nom nous est fournie par cet apologue zen : « Par bonté bouddhique Bashô modifia un jour, avec ingéniosité, un haïkaï cruel, composé par son humoristique disciple, Kikafou. Celui-ci ayant dit :*

Une libellule rouge.
Arrachez-lui les ailes.
Un piment.

Bashô y substitua :

Un piment.
Mettez-lui des ailes.
Une libellule rouge.

Le Salon des Réalités Nouvelles, qui aura lieu au cours de l'Eté, rassemblera un nombre d'exposants au moins aussi considérable que l'an dernier. Cette floraison de peintres abstraits ne laisse pas, d'ailleurs, d'être inquiétante. Il ne se passe pas de jours sans que quelques noms nouveaux apparaissent, et l'amateur risque de s'égarer parmi tant de véritables talents — qui en côtoient tant d'autres, parfois problématiques...

Mais pour peu que l'on observe le déroulement complexe de l'art « abstrait » depuis l'époque où Mondrian, Kandinsky, Delaunay, Kupka (et même Picabia) produisaient leurs premières œuvres (vers 1911) l'on s'aperçoit que tout n'avait pas été dit, parfaitement ou imparfaitement. Et bientôt l'on s'aperçoit que certains *jeunes* abstraits (jeunes parce que leur révélation ne remonte, en général, à pas plus loin que la Libération...) s'emploient activement à combler les lacunes existantes...

Ainsi, l'œuvre de Jean-Michel Atlan est-elle venue nous apporter ce grand courant d'air chaud que, seules, *d'autres* latitudes mentales connaissent. Sans doute, entre les deux

guerres, l'art abstrait menaçait-il de devenir dangereusement rationnel et compassé. L'héritage du cubisme — que Mondrian avait porté à son plus haut point — poussait la plupart des artistes partisans de l'esthétique nouvelle à ne penser qu'en termes d'*universel,* et pour celà à réprimer l'*individuel.* Ils oubliaient que si Mondrian avait dit : « *Tant que l'homme est dominé par son individualité fugitive plutôt que par son être vrai, qui est universel, il ne cherche et ne peut trouver que sa propre personne* », il avait aussi précisé : « *Le néo-plasticisme est l'union de l'individuel et de l'universel* (...) *L'art doit être l'apparition directe de l'universel en nous, c'est-à-dire l'apparition exacte de l'universel en dehors de nous.* »

Quant à Kandinsky, ce puissant créateur de cosmogonies, ce franc-tireur des formes, on peut se demander dans quelle mesure son œuvre était alors véritablement comprise ? Une évidente virtuosité technique, un sens des couleurs et du décoratif, étaient principalement ce que l'on retenait de ce Russe tout imprégné de culture germanique — dont la prophétique inquiétude et les lointains atavismes orientaux restaient à peu près ignorés (2).

D'ailleurs, si certains retenaient de Kandinsky son sens violent et inné des couleurs, ils ne retrouvaient pas ce grand élan communicatif — que la plus poussée des techniques ne permet pas de feindre — et qui est la seule raison d'être des couleurs ; leurs coloris outranciers ne parvenaient pas à donner le change sur une inspiration débile et sans résonance.

Celà, l'apparition de l'œuvre d'Atlan, (en 1944) nous le fit brutalement mesurer. D'autant plus brutalement que ce « peintre » (qui était précédemment poète) manquait presque absolument de métier et ne s'embarrassait pas de théories pour nous jeter au visage ses éruptions de couleurs et de sentiments. Aujourd'hui, Jean-Michel Atlan est à peu près resté semblable à ce qu'il était alors. S'il a abandonné la poésie (*écrite* du moins), il a appris à peindre, mais les tumultes de l'âme qui faisaient agir sa main — quoique à présent canalisés, décantés — n'en restent pas moins jaillis du plus authentique de son être ; ils charrient encore de profonds relents héréditaires (Atlan est d'origine nord-africaine), de passion, de cruauté et d'innocence. La peinture de ce poète (dont la palette tend à devenir plus claire ; la construction plus architecturale et spatiale, plus lisible aussi...) témoigne de la nécessité, pour l'être humain, de *concrétiser* les sentiments majeurs qui l'agitent. Chaque tableau de Jean-Michel Atlan, s'il est une réalité de formes inventées est aussi une réalité psychique. Tableaux totems, dont la fin est souvent celle de *l'exorcisme* (au sens où l'entend le plus grand, peut-être, des poètes d'aujourd'hui : Henri Michaux — peintre également). L'exorcisme : « *tenir en échec les puissances environnantes du monde hostile* ».

Incantatoire avec Atlan, la peinture abstraite devient purement lyrique avec Nicolas de Staël. La nuance peut paraître spécieuse — mais existe. L'incantation pouvant être considéré comme une *application* (relativement déterminée) du lyrisme, qui lui est cette qualité *générale* de *refiguration* du monde.

---

(2) Atavisme pouvant se traduire par un côté « folklorique » qui est la « clé » de certains de ses tableaux.

Peintre lyrique, Nicolas de Staël l'est à l'état absolu. De ses tableaux se dégagent une constante et expansive vitalité, car l'inspiration qui les anime ne s'objective, ne se concrétise jamais en signes-clefs, en formes ou en tout autres signes par lesquels, parfois, l'artiste se *décharge* de son fardeau de sentiments, d'obsessions... Lignes et couleurs se brisent, se tordent, mais ne s'assemblent jamais suivant des figures ou un ordre révélateurs. Seule la pâte et son travail — où les coups de pinceaux se marquant, se reprennent — pourrait nous apprendre quelque chose sur la génèse du tableau : la lutte que De Staël mène pour refréner et dominer ses élans, qui le poussent à peindre (comme tant d'autres à trois pas du chevalet, l'œil mi-clos pour juger de l'effet) *à bras le corps*.

Chez de Staël, dont les œuvres sont toujours de vastes dimensions, le lyrisme est cette puissance qui a pouvoir de défaire, puis de refigurer, la réalité, mais qui, ne s'y livrant pas, reste *intacte: à notre disposition.* « *Le poète est celui qui inspire plus que celui qui est inspiré* » disait Paul Eluard. Le peintre aussi.

Maintenant, quant à ceux qui demanderaient: « Où voir des œuvres de De Staël ? » il faut répondre ceci: Nicolas de Staël, qui vit à Paris, se refuse presque toujours à exposer. On ne le voit en général pas plus dans les expositions des galeries privées que dans les manifestations d'ensemble des abstraits (*Salon des Réalités Nouvelles,* etc.). Et pourtant, son œuvre a permis à certains peintres (Jean Dewasne, Jean Deyrolle, etc.), de prendre pleinement conscience d'eux-mêmes. Ceux qui ont bonne mémoire se souviennent cependant de son exposition, en 1944, à la Galerie l'Esquisse. Mais, depuis, il serait tout de même nécessaire de montrer l'énorme chemin qu'il a encore parcouru (3).

Toute différente est la position de Jean Leppien. Ce peintre (né en 1910) n'a pas beaucoup exposé à Paris, mais on a pu voir quelques-unes de ses toiles à la Galerie des Deux Iles, aux Réalités Nouvelles, à la Galerie Denise-René. Cependant, ses premiers tableaux abstraits remontent à 1928, et en 1929 Leppien fut l'élève de Kandinsky au célèbre Bauhaus de Dessau...

Pour Jean Leppien il semble que le *fait plastique,* seul, compte. Le peintre lui-même nous en a averti: « *La figure humaine, la parcelle du monde visible, l'objet, ne sont pas plus réels que les faits ROUGE-JAUNE-BLEU, que HAUT-BAS-GAUCHE-DROITE. Nous connaissons ou ressentons les lois de l'équilibre, de la tension, de la pesanteur, du rythme, qui déterminent la totalité de l'objet autant que le détermine son aspect visuel* ». Ainsi délimité, son œuvre gagne en précision: l'univers de Leppien atteint notre sensibilité par des moyens extrêmement simples, purs de toute compromission (le joli, le trop attrayant, est sans doute ce dont Leppien se défie le plus...). Ses tableaux sont avant tout des formes dans un espace. Formes dont le dynamisme se manifeste par le jeu, l'alternance des vides et des pleins, des courbes et des droites. Les couleurs, nettes et franches, ne se donnent pas pour tâche de déclancher, par leurs résonnances, nos sentiments, mais de soutenir le jeu des lignes: accentuer un équilibre, ou neutraliser un déséquilibre, etc.

---

(3) En mars dernier, quelques-unes de ses œuvres figuraient à une exposition collective, à la Galerie Jeanne Bucher, boulevard de Montparnasse.

Les tableaux de Leppien, toujours d'une constante unité, sont une recherche de synthèse entre quelques « faits », cités plus haut, à savoir : équilibre, tension (c'est-à-dire l'*équilibre dynamique,* tel que le concevait déjà Mondrian) et pesanteur. Faits constitutifs et primordiaux du monde qui nous régit. De l'œuvre de Leppien qui peut parfois, au premier abord, paraître froide, se dégage ainsi un véritable humanisme — que l'on pourrait aisément qualifier de *physique.* Humanisme dont il est inutile de dire la place, chaque jour toujours plus déterminante, qu'il occupe.

Si la « grande querelle de l'abstrait et du figuratif » existe vraiment (et tous les critiques « spécialisés tendent à nous le faire croire !) le champ de bataille idéal d'une telle rencontre doit être l'œuvre et le nom de Jean Hélion. L'exposition que fit ce peintre, à son retour des Etats-Unis, en 1947, (Galerie Renou et Colle) n'a pas assez attiré l'attention sur l'urgence qu'il y avait à résoudre la question, dans un sens ou dans l'autre. Pourtant, les tableaux de Hélion alors exposés, par la netteté même de leur nouvelle prise de position, auraient dû favoriser les débats. Mais cette netteté exigeait de prendre parti. Ce que certains peuvent craindre — ou qui n'est pas toujours aisé.

Avant la guerre, Jean Hélion est l'un des membres les plus représentatifs de l'art abstrait. Ami de Mondrian, des néo-plasticiens, il édite avec Van Doesburg une revue de combat *L'Art Concret* (1930). Ses conceptions sont alors d'une extrême rigueur : « *L'art est universel. L'œuvre d'art doit tendre à l'être complètement. Donc ses éléments doivent être valables pour tous les pays et tous les temps : la géométrie seule peut les fournir (...) Ce qui est vrai pour la forme doit l'être (logiquement) pour la couleur. Chaque couleur est physiquement absolue en soi (en soi, car son effet optique ne l'est pas) ; elle a des dimensions définissables par rapport au blanc et au noir. Nul doute qu'il existe une géométrie de la couleur correspondant à la géométrie de ses dimensions ; ce n'est que lorsqu'on aura déterminé toute ses lois qu'on pourra ordonner les couleurs aussi universellement que les formes et cesser de compter avec l'intuition et l'expérimentation.* »

De 1938 à 1940, Hélion réside aux Etats-Unis. Engagé volontaire, il est fait prisonnier en 1940 et ne parviendra à s'échapper d'Allemagne et à regagner les Etats-Unis que deux ans plus tard. Comme suite à son expérience de guerre, à ses années de réclusion, ce champion et ce théoricien de l'abstrait abandonne l'abstraction et, suivant sa propre expression, « *atteint à la figuration* ». Il redécouvre les multiples et exaltants aspects d'un réel qu'il avait jusqu'alors ignoré. Renégat pour les uns, importun pour les autres (car Hélion — ses problèmes et ses inquiétudes — trouble les tranquilles tenants de la classique figuration) telle pourrait se résumer la situation.

Renégat ? Et pourtant, du seul point de vue de l'apparence *formelle,* les moyens qu'emploie Hélion dans ses peintures actuelles sont exactement identiques à ceux qu'il employait jadis dans ses œuvres non-figuratives : tâches de couleurs pures (parfois légèrement modelées), aux contours géométriques et *s'étageant* dans le tableau (engendrant ainsi un espace, une troisième dimension — ce par quoi, d'ailleurs, Hélion se différenciait, dès 1930, de ses amis, car les néo-plasticiens étaient résolument parti-

sans d'une peinture à deux dimensions, *plane dans le plan*). Mais aujourd'hui ces tâches, qui constituent toujours l'ossature du tableau, s'assemblent en formes reconnaissables.

Toutefois, cette différence ne semble pas des plus importantes à Hélion, au regard de certaines considérations : « *Le refus de représenter a d'abord constitué une libération de la manie séculaire de copier. Maintenant, c'est devenu une manie tout aussi étroite qui impose à l'artiste une démarche en zig-zag : autour du reconnaissable* » écrivait-il dans une lettre, en Avril 1946, tandis qu'il ajoutait, dans un numéro du Bulletin du *Museum of Modern Art* : « *Pour moi l'art est un moyen d'accroître la liberté de l'homme* (...) *Personnellement, je crois avoir toujours fait la même chose dans mon travail : ce développement* (*le passage de l'abstraction à la figuration*) *n'est qu'un simple changement tout de surface. En fait, je me considère toujours moi-même comme un artiste abstrait. Je considère la sorte d'œuvre que je fais aujourd'hui comme « entièrement » abstraite. C'est une abstraction plus vivante.* »

Quels reproches pourrait-on faire à cette œuvre ? Certains ont dit : « sacrifier avec trop de précision au réel » ; reproche de détail, et de conséquences restreintes. La question serait plutôt de savoir dans quelle mesure les éléments « réels » (reconnaissables) d'un tableau nuisent-ils à l'efficace et libre expression des éléments purement plastiques de ce tableau ? Une autre question serait de savoir dans quelle mesure l'homme moderne a tendance à *réfléchir* ou *imaginer*, à raisonner par voie logique ou à penser par découvertes intuitives ? Il est certain qu'une œuvre abstraite n'impose aucun *moule* aux souvenirs ou à l'imagination du spectateur, mais il est aussi certain que, suivant les cas, elle ne peut transmettre qu'une inspiration inconsistante, et que, par ailleurs, une œuvre figurative peut susciter de valables inspirations, imposer sa réalité et sa vérité. Mais, en définitive, là encore, tout doit se résoudre en termes de *qualité*.

De cela, d'ailleurs, Hélion en est plus que quiconque conscient : « *J'essaie de faire de l'art comme je suis : plein de souvenirs vécus et de souvenirs créés, plein d'imaginaires et plein d'apparent. Montrer, au travers de la vision, la sensation et la pensée — tout comme les grands créateurs de jadis. Montrer l'identité et le couronnement réciproque de l'intérieur et de l'extérieur, de l'apparent et du caché, de la FORME et du CONTENU. Montrer cet homme* (4) *dont l'âme apparaît dans les plis de sa veste, dont les idées ont la forme de cette manche...* »

Benjamin Peret, à Mexico depuis 1940, doit revenir très prochainement en France — s'il n'y est déjà !... Le peintre Miro, retourant en Espagne après un séjour de quelques mois aux Etats-Unis, est, passé en mars, par Paris et Golfe-Juan. Il a rendu visite à Picasso, qui est resté tout l'hiver au Golfe, et a travaillé sans arrêt dans une poterie de Vallauris. Picasso a créé un nombre impressionnant d'assiettes et plats, ainsi que des vases, de toutes formes et dimensions, métamorphosés par son génie en vases-femmes et en vases-oiseaux...

RENÉ RENNE et CLAUDE SERBANNE.

---

(4) Homme tenant un journal, dans un grand tableau commencé en 1947 et auquel le peintre travaille encore actuellement.

SUR LA POÉSIE

Louis Brauquier, qui vient de faire en France un séjour de quelques mois, après avoir vécu plus de six années à Changhaï, nous a remis avant son départ, pour Diégo-Suarez cette fois, ces quelques pages, qui expriment les sentiments de beaucoup de lecteurs désarçonnés par les recherches en cours.

Que la plupart des reproches de Louis Brauquier soient fondés, c'est l'évidence même. Qu'il y ait une part d'imposture en certaines attitudes, ce n'est pas davantage douteux. Il n'en reste pas moins que selon la formule fameuse de Maritain, la poésie en France, a, depuis un siècle « pris conscience » d'elle-même et qu'on ne changera rien à ce fait historique.

Que les poètes actuels ne soient pas tous à la hauteur des exigences de leur état, c'est parfaitement possible. Il est possible même, que toute la production nouvelle soit littéralement parlant, nulle et non avenue, que le « divorce » entre la poésie et le public soit sans appel. Ce qui importe, c'est que les poètes ne trahissent pas. « Viendront d'autres horribles travailleurs ».

L.-G. G.

Il semble que, depuis quelques années, pour que la poésie retienne l'attention de la critique et soit reconnue valable, il faille que l'on puisse l'intégrer à quelque système philosophique de préférence obscur. Elle doit participer à la recherche de la connaissance. Elle n'est plus gratuite, elle doit servir ; un but lui est assigné au départ. Elle a perdu sa liberté originelle ; dans l'apparent désarroi de sa forme, elle est enchaînée.

L'homme — et même le poète, hélas ! — aime suivre, prendre un mot d'ordre, être « disciple », d'où cette prolifération de groupes, d'écoles, de mouvements traduits en plaquettes où chacun recueille et publie les réactions personnelles devant les problèmes éternels dans un langage volontairement obscur. La plupart ne peuvent être compris sans clé, et les auteurs comme les éditeurs ne se soucient pas de la fournir. Les critiques s'y essayent ; mais, déjà, il est trop tard. Le lecteur même amical est découragé car, si le texte est obscur, la forme est écroulée.

Croient-ils vraiment, ces poètes de notre temps, qu'ils ont trouvé le vieux secret sur lequel se sont échouées et brisées

toutes les métaphysiques ? Ils tentent de le faire croire et se fient à la crédulité d'une foule, d'ailleurs assez mince, qui suit volontiers ce qu'elle ne comprend pas ; mais, et cela est étrange, plus ils sont à gauche — car il y a, paraît-il, une « gauche » et une « droite » en poésie — moins ils attachent d'importance au fait d'être entendus de cette masse que l'on dit avide de Saint Langage. En ce temps où la radio, le théâtre, le roman dévoilent — et sans désemparer — aux foules un peu étonnées les mystères que les époques sages réservaient aux seuls initiés — car tout n'est pas bon à savoir — les poètes s'efforcent de couper les ponts.

Enfermé dans son vocabulaire privé et sa philosophie personnelle, le poète, aujourd'hui, écrit pour lui et pour quelques partisans, critiques, curieux ou spéculateurs.

Et pourtant, ils écrivent presque tous la même chose et de la même manière. On peut faire l'expérience : jetez des fragments de poèmes anonymes de dix ou quinze de nos contemporains dans un sac de loto et tirez au hasard. Le papier ne révèlera rien qui ne se puisse attribuer indifféremment à n'importe lequel d'entre eux. Bien plus, mettez l'un après l'autre, dans n'importe quel ordre, ces fragments et vous aurez un poème aussi valable que si vous l'aviez extrait d'un unique recueil. Est-ce à dire qu'ils contribuent tous, involontairement, à l'élaboration d'un poème collectif ? Encore faudrait-il qu'il fut humain.

Car on doit finalement en arriver là, et dénoncer le péché mortel de cette poésie où se gaspillent d'émouvantes richesses, c'est-à-dire cette déshumanisation du poète isolé dans le lazaret de son univers abstrait et qui, littéralement, ne *touche* plus.

•

La poésie. Nous ne lui demandons que ce qu'elle veut bien nous donner, mais nous savons ce qu'il faut attendre d'elle. Qu'importent la révélation des fins dernières, l'énigme d'un monde dont nous savons assez qu'il n'est pas fait pour nous, et que nous y sommes tolérés et précairement vivants depuis des milliers d'années. Quand on nous en dirait davantage, nous n'aurions que plus de raisons de désespérer. Mais la poésie, nous nous tournons vers elle — comme le mystique dans sa cellule ou l'ermite dans son désert vers un Dieu dans lequel ils veulent se perdre et se retrouver — vers elle, la douce, l'enchanteresse, la consolatrice, la mère des rêves, celle qui n'a besoin de rien que d'elle-même dans son ascétisme incorruptible, mais nous ouvre quand même, malgré notre indignité naturelle, le sentier étroit des paradis perdus.

Car, après tout, quand les exégètes seront à bout de souffle, quand les scoliastes se seront tus, quand tous les docteurs auront passé leur thèse, elle survivra, et, avec elle, le plaisir poétique que nous sommes en train de vouloir oublier.

LOUIS BRAUQUIER.

RICHARD WRIGHT

Écrivain de race noire

Aucun écrivain noir américain ne me paraît aussi doué, aussi profond que Richard Wright, dont la venue en France, l'année dernière, a été accueillie par une presse aussi bienveillante qu'incompétente, à en juger par les gloses fantaisistes publiées à droite et à gauche sur ses romans.

Nous autres, Français, ignorons à peu près tout de la race noire des Etats-Unis. Quelques articles, notamment ceux d'une exactitude remarquable de J.-P. Sartre, publiés l'année dernière dans *Figaro*, l'excellent ouvrage de Magdeleine Paz, *Frère Noir*, ont mis un peu le public français au courant des tragiques conditions d'existence des Noirs aux Etats-Unis. Mais nous ne savons rien de leur psychologie, de leur vie intérieure ou plutôt, avec notre incroyable complexe de supériorité, nous imaginons, nous autres blancs, qu'ils n'ont pas — ou peu — de vie intérieure.

Or, les livres de Richard Wright donnent la révélation psychologique des Noirs d'Amérique. Fort judicieusement, Richard Wright a choisi le terrain sur lequel les réactions intérieures des Noirs jouent avec le plus d'intensité : leurs rapports avec les Blancs.

Bien des Français savent de quelle indigne façon sont traités les Noirs aux Etats-Unis en raison du « préjugé de couleur ». Mais ce qu'ils ne savent pas, c'est la façon dont les Noirs réagissent au plus profond de leur être devant ces traitements. Or, ces réactions sont révélatrices de la nature profonde des Noirs américains.

Ce sont ces réactions que Wright nous a fait vivre dans *Black Boy* et *Native Son*. Vivre est le mot, car Wright est un vrai romancier. Il n'explique pas. Il raconte. Et de ce qu'il raconte, se dégage avec une force hallucinante, la psychologie d'une race débordante de vitalité.

Ce ne sont pas des livres de « propagande ». Wright ne nous dépeint pas le « bon noir » en face du « méchant blanc ». Il nous dépeint le noir tel qu'il est, avec ses qualités et ses défauts, et je ne serais pas étonné d'apprendre que des gens de sa race l'aient accusé d'avoir desservi la cause commune en montrant parfois les Noirs sous un angle trop désavantageux.

Wright nous fait connaître les deux principaux types de Noirs : d'une part, les résignés, ceux qui, tout en souffrant des affronts, des mauvais traitements quotidiennement infligés par les Blancs, en ont pris leur parti, ont courbé l'échine et s'efforcent, par une attitude humble et respectueuse, d'éviter le pire — d'autre part, ceux qui n'acceptent pas leur sort, ceux qui veulent être traités comme des hommes.

Le sort de ces derniers est plus tragique. Sous peine d'être privés de leur travail, voire même d'être emprisonnés ou tués, ils doivent, le plus souvent, subir en silence les avanies des Blancs. Si quelques-uns affrontent ouvertement le Blanc, Richard Wright nous dit, dans sa préface à *Native Son,* le sort qui les attend à bref délai : la prison, l'asile ou la mort. D'autres, pour sortir de la misère et par suite de l'asservissement, sont amenés à voler. Certains sont même amenés à tuer...

C'est le cas du héros de *Native Son,* Bigger Thomas. On a comparé ce livre à *Crime et Châtiment.* Rapprochement très superficie. Bigger Thomas n'a pas prémédité son crime. Les circonstances extraordinaires auxquelles il se trouve mêlé l'amènent à le commettre inconsciemment, comme un geste de défense. C'est, sous le terrible stimulant que constitue la peur du Blanc, l'instinct de conservation qui parle. Mais un autre sentiment s'y mêle, sentment dont Bigger n'a pas une conscience nette au moment où il tue la jeune Mary, sentiment si subtil, exprimé avec tant de nuances dans la suite de l'ouvrage que je crains d'en donner une idée inexacte en le situant par quelques mots. Il s'agit du Noir qui, refusant de vivre dans ce sentiment de frayeur où veulent le maintenir les Blancs, cherche à s'en évader — « cherche » n'est pas le mot exact : disons plutôt qu'il est violemment poussé à se délivrer de ce sentiment. Or, cet état de peur dans lequel est Bigger au moment où il va tuer Mary sous l'empire duquel il la tue, voici que cet état cesse, par moments du moins, après le crime et c'est ainsi que Bigger comprend peu ce qui s'est passé en lui. Mais il est désormais un hors-la-loi et son second crime sera commis pour de tout autres raisons que le premier : traqué, il tuera, de peur qu'elle ne parle, son amie Bessie, le seul être qui connaisse son crime.

Entrant au hasard dans une maison du quartier noir de Chicago, complètement encerclé par la police à sa recherche, Bigger surprend la conversation de deux Noirs à son sujet. L'un dit qu'il livrerait Bigger aux Blancs parce que ce sont des gens comme Bigger qui font aux Noirs une aussi mauvaise réputation auprès des Blancs. L'autre s'indigne, doute de la culpabilité de Bigger et dit que les Blancs, de toute façon, voient dans chaque Noir un assassin en puissance. Mais il ne s'agit pas ici de discoureurs exposant chacun leur thèse. C'est un dialogue rapide aux répliques brèves, sonnant si vrai qu'on a l'impression d'assister à cette conversation qui est la vie même. Il est extrêmement rare de lire dans les romans des dialogues d'une résonance aussi authentique.

La police arrive enfin à l'immeuble où se trouve Bigger. C'est une rigoureuse nuit d'hiver. Bigger, qui ne veut pas se rendre, monte sur les toits. Il y est découvert. La description

de ses sensations, de ses efforts, à demi paralysé par le froid, pour ne pas tomber entre les mains de ses ennemis, est d'une minutie grandiose.

Une fois arrêté, Bigger se trouve face à face avec l'inéluctable destin. Bigger ? C'est toujours Bigger, mais c'est aussi bien l'homme tout court. Et notre race orgueilleuse apprendra ici avec stupeur qu'un Noir passe dans ce cas par les mêmes sentiments que les Blancs — même les plus subtils. Il est même, aujourd'hui, bien peu de Blancs restés assez vivants pour affronter le combat intérieur auquel se livre Bigger dans sa prison, et dont il sort victorieux.

Native Son est un roman. *Black Boy* se présente comme un livre auto-biographique. Comme je demandais à Richard Wright si c'étaient bien sa propre enfance, son adolescence qui étaient retracées dans cet ouvrage, il me répondit : « Oui, c'est bien ce que j'ai vécu, mais je n'ai pas relaté le plus terrible : personne ne l'aurait cru. « Un homme digne de ce nom sent les cheveux se dresser sur sa tête à la lecture de bien des pages de ce livre, lorsqu'il apprend, non plus par un froid compte-rendu étayé de statistiques, mais par le récit vivant de minuscules événements quotidiens, comment sont traités les Noirs dans tout le Sud des Etats-Unis. En voici un entre mille : le petit Richard était garçon de courses et un jour, son vélo venant à crever, il rentrait à la ville tenant sa machine à la main. Une auto, pleine de jeunes gens blancs s'arrêta devant lui et lui proposa de monter, lui et son vélo. Une fois installé sur la voiture, Richard remarqua que les jeunes gens se passaient une bouteille d'alcool dont chacun tirait de larges rasades. « En veux-tu ? », lui demanda-t-on. « Non ! » répondit Richard. A peine avait-il refusé qu'un coup de bouteille le frappait à la tête et qu'il était projeté dehors, lui et son vélo. Le véhicule s'arrêta et les jeunes gens descendirent : « Nègre, lui dit celui qui l'avait frappé, tu ne sais donc pas qu'il faut ajouter « Monsieur » lorsque tu parles à un Blanc ? ». Et après l'avoir traité de fils de pute (son of a bitch) le groupe l'abandonna en lui disant : « Nègre, tu as de la chance d'être tombé sur nous. Tu es un heureux bâtard, car si tu avais répondu ainsi à d'autres que nous, tu serais un nègre mort à présent ».

Il est préférable, pour mieux comprendre les nuances si subtiles de *Native Son,* de lire d'abord *Black boy,* où l'on apprend à connaître la vie du Noir américain.

Richard Wright se révèle à travers ses livres un homme admirablement équilibré, qui s'est refusé à accepter l'état d'infériorité humiliante dans laquelle les Américains veulent maintenir les Noirs. Mais ce refus n'est teinté d'aucune vanité, comme chez quelques Noirs cultivés qui cherchent à masquer un reste de complexe d'infériorité sous une morgue de mauvais aloi. Richard Wright a été fidèle interprète de son peuple. Un de ses livres est intitulé « Douze millions de voix noires ». Et c'est vraiment la voix des douze millions de voix noires des Etats-Unis qui retentit jusqu'à nous à travers les livres de Richard Wright.

HUGUES PANASSIÉ.

LES LIVRES

PHILOSOPHIE

LE DUALISME CHEZ PLATON, LES GNOSTIQUES ET LES MANICHEENS, par SIMONE PÉTREMENT (*Presses Universitaires de France*).

Simone Pétrement, déjà connue dans les milieux philosophiques par un petit ouvrage sur *Le dualisme dans l'histoire de la philosophie de la religion,* nous offre aujourd'hui une œuvre d'une autre envergure, qui éclaire à la fois et approfondit le problème historique du gnosticisme et le problème philosophique du dualisme.

Par une analyse consciencieuse et serrée des thèmes dualistes du platonisme et du gnosticisme, par l'étude de leurs fondements, par un exposé fort clair des problèmes que pose la gnose, l'auteur apporte beaucoup de clarté sur un mouvement de pensée, généralement mal connu. Depuis l'édition — qui date un peu — de l'*Histoire critique du gnosticisme* de Matter (1) et le travail d'E. de Faye (2) sur *Les gnostiques et le gnosticisme* aucune étude d'ensemble sur la gnose, véritablement importante, n'a été éditée en langue française. Et cependant on ne saurait méconnaître l'intérêt historique de ces doctrines philosophico-religieuses, en raison de l'extraordinaire brassage d'idées qu'elles impliquent et de l'universalité de leur rayonnement : « Si l'on considère, écrit l'auteur (p. 159), quelle extension ont eu les idées que l'on peut appeler gnostiques aux premiers siècles de l'ère chrétienne ; si l'on se rend compte que, même dans l'Inde, on croit trouver des traces de ce mouvement, l'on est tenté de dire avec A. Comte que c'est l'Humanité qui pense, que les idées n'apparaissent pas ici plutôt que là, mais qu'elles apparaissent à peu près en même temps dans toute l'humanité ». Aussi est-ce à juste titre que la gnose est ici considérée comme une « renaissance originale » de la pensée s'exerçant sur des thèmes que l'on aurait pu croire épuisés. La parenté réelle des idées qui animent le dualisme platonicien et le dualisme gnostique est en effet indiscutable. La différence est dans l'effusion

---

(1) MATTER. — Histoire critique du gnosticisme. Paris.

(2) E. DE FAYE. — Gnostiques et Gnosticisme. Paris, *E. Leroux*, 1925.

passionnelle qui colore ces idées et les anime. Les mythes gnostiques sont des mythes « émouvants », ce pourquoi Simone Pétrement n'hésite pas à qualifier la gnose de *platonisme romantique*. Ainsi ce qui, selon l'auteur, ranime des idées mortes, ce qui les illumine et les renouvelle, c'est qu'elles se trouvent retrempées aux sources profondes de l'affectivité. Mais, dira-t-on, à ces époques, il n'y a pas une *gnose,* mais *des gnoses:* autant de sectes autant de doctrines et de gnoses. Dès lors, comment parler d'universalisme ? C'est que, quelles que soient les différences doctrinales, elles sont sous-tendues par une attitude d'esprit, l'attitude « gnostique », qui se différencie profondément du christianisme orthodoxe et qui, comme telle, unifie la diversité concrète des doctrines. Au surplus, est-il possible même de parler de doctrines ? Simone Pétrement n'est pas loin, à la suite de Jonas de considérer que l'on se trouve en présence surtout « d'un style de pensée religieuse et philosophique » qui caractérise la fin de l'antiquité.

Mais c'est précisément pour cette raison, parce qu'à travers les thèses, les croyances, les rites, nous saisissons une attitude profondément humaine que l'étude du gnosticisme est d'un intérêt toujours renouvelé. Or, Simone Pétrement nous montre que l'essentiel de cette attitude est précisément le dualisme, mais un dualisme que n'épuisent point les formules qui l'incarnent, au contraire. Il s'agit d'un dualisme vécu, vibrant, un dualisme qui est la raison d'être même de la condition humaine. Ainsi passons-nous sensiblement du problème historique du gnosticisme au problème plus largement humain du dualisme. Ici, les réflexions de l'auteur sont d'un intérêt incessant. Signalons spécialement le chapitre terminal « Forme générale et valeur du dualisme », nourri de remarques ingénieuses qui sont certes bien autre chose que le résumé des analyses doctrinales qui leur servent de fondement. Par delà les systèmes ou les doctrines, le dualisme apparaît comme l'expression directe de la « conscience malheureuse » et un « refus » inconditionné. Toute autre philosophie, tout monisme est consolation, sommeil et mort de la pensée, qui s'évanouit dans l'unité de l'absolu. « L'Unité totale, écrit Simone Pétrement, n'est jamais qu'une illusion, entretenue par le besoin du repos. Et certes, il est légitime de vouloir se reposer ; mais il suffit alors de dormir. Ce qui n'est pas légitime, c'est de vouloir penser tout en dormant, c'est de confondre la paix de l'esprit et la vérité. » (p. 332). Et l'auteur nous montre par son étude même que la vérité est fille de l'inquiétude. Pour l'honneur de l'humanité, il est bon qu'à travers l'histoire, des hommes aient parié pour l'inquiétude et la vérité contre la paix de la foi. « Si la lumière qui est en toi est ténèbres, dit le gnostique, quelles seront les ténèbres elles-mêmes » (p. 333). Telle est l'interrogation angoissée d'une conscience à l'affût de la grandeur et quiconque entend cette question sait que, même sans réponse, elle demeure la plus haute des leçons.

H. FÉRAUD.

CRITIQUE DE LA VIE QUOTIDIENNE, par H. LEFEBVRE (*Grasset*).

Beaucoup de ceux qui, sans être des spécialistes, voudraient s'approcher du temple philosophique, au moins pour en admirer l'architecture sinon pour en comprendre les mystères, sont assez tôt déçus ne trouvant pas ce qu'ils rêvaient. Au lieu du péristyle grec aux lignes harmonieuses, au lieu des palais lumineux aux contours nets, ils ont devant eux un édifice compliqué comme un labyrinthe, plein de recoins obscurs, de pièges et d'impasses, des murs gris et rébarbatifs et rien pour les guider... C'est que la philosophie ne semble plus s'intéresser aux hommes (ce qui ne l'empêche pas de disserter à longueur de journées sur l'Homme), elle tend à devenir l'affaire de quelques spécialistes, à devenir, comme dit Julien Benda, la pensée de quelques docteurs.

Et qu'on ne dise pas que certaines philosophies sont « à la mode ». Parmi ceux qui se piquaient d'existentialisme, combien avaient lu et compris l'*Etre et le Néant* de Sartre ? Assez peu sans doute, et leur snobisme s'attachait plus à des œuvres littéraires comme *Huis-clos* ou *Tous les hommes sont mortels* qu'à la *Phénoménologie de la Perception*.

Cette désaffection des « honnêtes gens » pour la philosophie n'est pourtant pas traditionnelle. Souvenons-nous que Descartes et les Encyclopédistes étaient lus et discutés dans les salons, souvenons-nous aussi de l'écho qu'éveillait la lecture de Rousseau jusque dans les couches les plus déshéritées du Tiers Etat. Le divorce s'est consommé à la fin du XIXe siècle, et Bergson fut le dernier des philosophes non-confidentiels.

Si l'on essaie de comprendre les raisons véritables de cette coupure éminemment dangereuse, on trouvera d'abord que la forme même dont croient utile d'user nos philosophes suffirait à dérouter les meilleures volontés, mais plus grave encore est le divorce qui porte sur le fond, sur les thèmes traités : ce sont ceux du désespoir, ceux du délaissement, de l'abandon, de la désertion, ceux de la Mort et du Néant. Comme un leit-motiv passe et repasse à travers la trame des essais et des traités, une affirmation de la misère humaine, de la faiblesse de l'homme, que l'on présente comme éternelle, définitive.

Or, à qui ces thèmes « noirs » appartiennent-ils, sinon à la bourgeoisie dont ils expriment naturellement la dégénérescence ; le reflet idéologique de la chute toujours plus rapide de la société bourgeoise. Et, tout naturellement, ce ne sont plus ces gens-là qui lisent les philosophes. La volonté d'apprendre appartient nécessairement aux classes montantes, à celles qui ont un avenir, un espoir devant elles, pour quoi elles veulent combattre. On comprend fort bien que ces forces jeunes n'ont que faire de telles pensées, qui ne sont pas les explications et les signes directeurs dont elles ont besoin.

Tout n'est pourtant pas dit, parce qu'en fait il y a deux grands courants dans la philosophie contemporaine, et parce que face aux officiels il y a de vrais indépendants. Henri Lefebvre est de ceux-là. Un de ses derniers livres : « Critique de la vie quotidienne » apporte un témoignage décisif à cet égard.

Livre inhabituel s'il en fut : et d'abord, oh surprise ! il est accessible à tous, écrit en une langue simple, claire et concise et exprimant des idées familières, si familières même, si « quotidiennes » que nous avons perdu l'habitude de les considérer.

Et cependant ! les philosophes qui confondent décadence du capitalisme et réel humain, devraient s'apercevoir, s'ils daignaient regarder, simplement regarder, autour d'eux que l'Homme vit, que les hommes vivent et meurent avec l'espoir. Lefebvre s'attache à cette vie quotidienne et tente d'en pénétrer les mystères (son livre est d'ailleurs plutôt une introduction à cette critique car dans les tomes qui suivront, l'auteur tentera d'expliquer cette vie grâce à une vaste enquête sociologique qui seule peut objectivement, lui fournir les documents nécessaires). Il y trouve d'abord l'aliénation de l'humain, dont le mécanisme est lié à celui de l'exploitation capitaliste. Aliénation qui contient en elle-même les raisons dialectiques de sa propre négation : du fait même de son existence elle appelle une condition supérieure où elle ne sera plus qu'un souvenir, « dépassé » au sens dialectique du terme. Mais, et là Lefebvre à travers Marx rejoint Kant, la principale question à se poser est de savoir comment est réalisable un tel dépassement, c'est-à-dire la construction d'une vie, enfin, totalement humaine.

On voit déjà que la « Critique » se place sur un plan absolument original et fécond : elle est avant tout une philosophie du concret (on lira par exemple, avec fruit, les pages consacrées à la notion de bonheur) une philosophie publique puisqu'ouverte, volontairement. à tous et agissante. Agissante parce qu'elle implique un engagement. « *Le but... c'est de changer la vie, de recréer lucidement, la vie quotidienne...* » écrit Henri Lefebvre. On remarquera que l'engagement dont il s'agit ici est, très exactement, l'inverse de celui que nous proposent les religions, qui visent à la conquête d'une paix supra-terrestre.

L'aboutissement de l'essai d'Henri Lefebvre est donc la perspective d'un humanisme total dans lequel l'homme pourra, définitivement libéré, s'épanouir complètement. Pour obtenir cet avenir les hommes doivent agir afin de transformer le milieu dans lequel ils vivent. Conclusions qui classent Lefebvre dans la lignée des penseurs progressistes.

Au demeurant, on peut fort bien ne pas suivre Lefebvre jusqu'au bout ; on peut ne pas adopter ses vues, mais il semble difficile d'ignorer sa *Critique de la vie quotidienne,* car il n'est pas possible de laisser sans réponse les questions qu'elle pose.

JEAN VARENNE.

VARIETES

L'HOMME DU NEANT, par Max Picard, traduit de l'allemand par Jean Rousset (*Editions de la Baconnière*).

Œuvre d'un Suisse, ce livre est paru à Zurich, en 1945, sous le titre *Hitler in uns selbst.* C'est Hitler, en effet, qui est l'homme du néant. Il a été pour ainsi dire appelé par une société qui vivait dans l'instant pur et où tout était sans lien et sans continuité. Cette société, c'était, à quelques précieuses exceptions près, l'Allemagne, et surtout les nazis; c'était encore, à un moindre degré, l'Europe et l'Amérique. Monde hétéroclite où tout est indifférent, sauf ce qui remplit et gonfle l'instant, où tout est aussitôt oublié, où l'impression forte est nécessaire pour rappeler à l'homme qu'il existe. Un pareil monde n'est pas social, car toute communauté réelle suppose le lien d'une idée et un sens historique. Il ne peut que recevoir une unité factice, celle qui naît du commandement et du cri. Cette apparence d'ordre, qui dispense l'homme de penser, ce cri qui l'arrache à son néant intérieur, c'est cela que l'Allemagne trouva en Hitler, bon crieur, mais néant lui-même.

Le passé, cependant, nous intéresse moins que le présent. « Hitler en nous-mêmes » : le titre original de l'ouvrage nous invite à un examen de conscience. Le monde de la discontinuité, c'est évidemment celui de l'illustré, du cinéma ou de la T. S. F., mais c'est aussi, à des degrés divers, le monde tout entier où nous vivons, celui que nous sommes : monde qui ne veut que du neuf, où le mot, créé pour exprimer la vérité, dégénère en slogan, où la vérité elle-même, qui relie les choses entre elles, est remplacée par une poussière d'hypothèses, de recettes et de constatations, où du reste elle ne peut plus être qu'un hasard, puisqu'elle n'est plus fondée dans l'esprit. C'est le monde, pathétique ou disloqué, de la pensée ou de l'art contemporains. Ce qui manquait à l'Allemagne, et ce que nous sommes sur le point de perdre, c'est l'esprit au sens grave du mot, seul principe de cohérence et de continuité; or, sans lui, nous sommes livrés à l'apparence, à la virtuosité technique et au plaisir de l'instant : charmés, éblouis, nous ne désirons rien de plus. Dans un pareil monde, « où l'homme est dominé par la physique, aucune doctrine, aucune éducation n'est plus en mesure de le transformer; il ne gravite qu'autour d'un centre tout extérieur, qui se fixe là où l'on crie le plus fort ». « Une transformation de l'homme n'est possible que là où il est en mesure de faire persister durablement sa transformation, là où quelque chose peut durer ». « L'homme souffre, l'homme tombe malade, quand l'esprit ne décide plus en maître à l'endroit des dispositions psychologiques... quand son être cède à ses pentes au lieu de laisser commander l'esprit ».

La conclusion du livre est qu'il ne suffit pas de supprimer le dictateur pour obtenir la guérison. M. Picard passe en revue, sans y fonder de grands espoirs, différentes façons dont l'Allemagne pourrait se transformer ou dont on pourrait l'aider à se transformer. Le véritable remède, c'est le christianisme, « monde de la durée et de la continuité » et qui seul peut rendre à l'homme sa cohérence et son équilibre. A quelle forme de christianisme faut-il revenir ? L'auteur ne le précise pas, laissant ainsi, semble-t-il, à un chacun d'en décider.

Cette conclusion purement conservatrice nous paraît soulever une question : pourquoi l'Européen s'est-il ainsi détourné de l'esprit et appauvri, alors qu'il a été justement formé par le christianisme allié à la culture antique ? Pour notre part, nous ne pensons pas que le christianisme soit en cause en tant que tel, c'est-à-dire comme manifestation de l' « esprit », et par là, principe d'ordre et de continuité ; mais enfin, si l'on se borne à souhaiter un retour à ce qui fut le point de départ du monde moderne, n'est-il pas à craindre que les mêmes causes ne reproduisent les mêmes effets ? Peut-être M. Picard a-t-il répondu à cette question dans un de ses précédents ouvrages (1), que nous avouons ne pas connaître et au sujet desquels il est du reste fort discret. C'est beaucoup, de toutes façons que *L'Homme du Néant,* malgré des exagérations sans gravité, nous apporte sur notre époque des vues pénétrantes et qui, dans leur ensemble, méritent la plus sérieuse considération. C'est l'œuvre d'un esprit fin, incisif, ouvert à des idées philosophiques. La forme en est vive, aérée elle inclut la caricature et s'arrête, mais tout juste, aux frontières de la poésie.

La traduction de Jean Rousset est sans doute proche de la perfection, car elle fait oublier que le livre n'a pas été écrit en français.

ANDRÉ PRÉAU.

●

PONTS SUR LE RHIN, par ERNST-ERICH NOTH (*Editions Méditerranéennes, New-York et Juan-les-Pins*).

Noth écrivit jadis la *Tragédie de la jeunesse allemande.* Il continue à écrire, à vivre, la tragédie de son pays natal, bien qu'il ait quitté l'Allemagne à l'avènement d'Hitler, sans esprit de retour. « L'Enfant écartelé », tel reste Noth, avec ses ingénuités et ses souffrances. Et avec les hantises de l'exil, très sensibles dans ses derniers écrits. Il y a là un ton prophétique, une naïve grandiloquence, qui parfois obscurcit la pensée et souvent fait douter qu'elle soit bien ferme. Tout le monde ne peut pas être Bernanos, et il est périlleux de vouloir s'assimiler la manière de la *Lettre aux Anglais,* comme Noth s'y efforce visiblement : on n'en mesure que mieux ce qu'il y a chez lui de faiblesses, de féminité et, cet air de petit garçon qui fait la grosse voix...

---

(1) *Das Menschengesicht, Die Crenzen der Physiognomik, Die unerschütterliche Ehe, Die Flucht vor Gott.*

Il écrit, d'ailleurs, des choses très justes sur l'Allemagne, pays sans révolution, peuple de petites gens, fascinés par l'abîme et à la fois rusés, qui se refusent à l'Europe ou veulent la faire tout seuls. A ces fatalités germaniques, Noth, fidèle à son choix de 1933, oppose la mission ordonnatrice de la France et le recours souhaité à un bloc méditerranéen ou « latin ». Cela est touchant, mais où est l'unité latine ? où survit une conscience méditerranéenne ? et que peuvent y comprendre les Américains, auxquels Noth adresse un pressant appel ?

Quant à la défiance qu'il recommande envers l'Allemagne, même ou surtout vaincue, on veut bien croire qu'il parle en connaissance de cause. Mais comment ne pas se demander si les opposants au hitlérisme, Thomas Mann, Remarque, Noth, ont raison de demeurer des émigrés ? S'ils ont refusé la loi du tyran, ne serait-ce pas à eux, d'abord, de tenter un réveil des consciences allemandes, de travailler à une nouvelle société allemande, à une guérison de leur pays ? Or, ils n'y pourraient travailler utilement que *chez eux,* et il y a quelque chose de très inexplicable dans l'attitude, par exemple, de Mann, qui va à Zurich, parler au Pen Club et repart pour les Etats-Unis sans avoir éprouvé le besoin de revoir l'Allemagne, de s'incliner sur les ruines de Berlin ou de Lübeck. De la part de Thomas Mann, grand bourgeois et esthète d'un âge révolu, cela étonne certes, mais n'est pas sans lien logique avec tout un passé. De la part de Noth, homme autrement courageux, autrement *vrai,* c'est une erreur plus imprévue.

Sachons lui gré, cependant, d'écrire notre langue par dilection et ne nous attardons pas trop à ses jugements sommaires sur l'existentialisme.

Regrettons pour lui, toutefois, qu'un éditeur hâtif et mal informé ait publié son livre sans une révision qui s'avérait indispensable.

ALBERT BÉGUIN.

●

QUI EST CET HOMME, par PIERRE EMMANUEL (*Luf*).

Ni la magie de l'expression, ni la profondeur du sens poétique ne doivent nous masquer, dans le dernier ouvrage de Pierre Emmanuel, l'importance du témoignage spirituel. « Qui est cet homme » est le récit des années d'apprentissage d'un jeune poète ; c'est aussi l'autobiographie d'un esprit. Il n'existe pas, dans la littérature contemporaine, une description aussi lucide de l'émouvante apparition, à travers le disparate du *moi* quotidien, empirique, de l'autre moi, le « moi, profond », celui qui faisait dire à Claudel : « il y a en moi plus que moi » ; celui qui, parmi le décousu du donné existentiel organise notre propre histoire, donne un sens à la vie, et fait entrevoir l'essence. P. Emmanuel le nomme magnifiquement : cette « idée de moi que Dieu porte en Lui ». Le moi pur se dégage, non sans douloureux débats intimes, dans une « permanente révolution intérieure » qui fait de notre effort quotidien » le dur effort d'être

homme ». Cette naissance a une « destinée singulière », chacun doit la provoquer selon les voies qui lui sont propres; Pierre Emmanuel y est conduit par la poésie, et surtout par la découverte d'un autre poète : P.-J. Jouve. Au sortir d'une adolescence bridée par des conformismes étriqués, P. Emmanuel est saisi un jour, dans une atmosphère protestante, par la beauté des Ecritures, puis par le sens actuel de la Parole, l'instance du message qui s'adresse à chacun en particulier. Le langage humain revêt dès lors pour lui de nouvelles vertus.

Le mot se révèle comme la « substance même de l'homme »; il conserve dans sa texture le résumé des expériences de tout un peuple. Grâce à ses richesses latentes, (et quelque éloigné qu'il soit du Verbe), il a encore une puissance créatrice, et une valeur de communion. De plus, tout comme l'histoire humaine trouve son centre et son sens dans la Révélation, chaque homme se découvre « contemporain de l'Eternel » en y lisant sa propre histoire. C'est une « référence absolue » une « expérience intime de l'Etre » on pourrait dire un premier contact avec l'absolu, que Pierre Emmanuel puise ainsi dans le Verbe et dans l'Histoire. Son sentiment très profond de la solidarité des hommes dans leur inépuisable expérimentation de la souffrance, se développe dès lors dans un climat chrétien. Chacun, en réalisant son accomplissement personnel, assume, par l'amour compréhensif, une part des épreuves d'autrui; tandis que le Christ a vécu la totalité des souffrances humaines, une fois pour toutes. Pierre Emmanuel retrouve — il écrit « Christ au Tombeau », et « Rédemption » — la pure tradition de l'apôtre qui s'écriait : Christ en moi. Sévère destinée que d'avoir à ressembler au modèle parfait. « Il est terrible d'être chrétien » déclare Emmanuel, et, se tournant vers nos tâtonnements communautaires, il se demande avec angoisse : « où est l'Eglise ? ». Nous dirons volontiers qu'après avoir connu par son éducation, l'Eglise de Pierre, après avoir trouvé dans celle de Paul le sens de la Parole, il se place, une fois dépassées les attitudes dogmatiques, dans celle de Jean.

Le mot qui revient le plus souvent dans « qui est cet homme » est le mot de *conscience*. L'ouvrage entier nous paraît illustrer cette thèse que notre époque est vouée à l'affermissement de la conscience personnelle, ce qui nécessitait, au cours d'une période précédente, la mise au point de l'outil d'entendement. Nous attachons aujourd'hui moins d'importance aux disputes sur des catégories, qu'à l'observation de l'individu lui-même, dans sa situation d'existant; nous sommes moins attentifs à définir une transcendance qu'au devoir de la découvrir dans l'immanence, et de la vivre. Notre tâche étant de faire apparaître ce qui était caché; Pierre Emmanuel s'élève aussi bien contre l'hermétisme, que contre le verbalisme artificiel, et contre l'utilisation surréaliste du subconscient. Ce qui est caché, il reste à le découvrir sous le mythe et le symbole; la poésie en a été la gardienne; un suprême effort de conscience permettra peut-être de placer le mystère en pleine lumière.

« Au passage du particulier au général, se substitue l'Osmose entre le singulier et l'universel ». C'est la pensée centrale de l'ouvrage, aussi éloignée de la recherche du salut personnel,

que d'un humanisme se donnant pour seule fin un accroissement de culture, et que de la soumission à une communauté arbitrairement imposée par une doctrine politique ou une mystique. Trouver le sens de l'universel à travers le perfectionnement de la personne singulière, tel pourrait être le mot d'ordre pour l'homme occidental; cela pourrait sauver l'Europe, et le monde.

CH. VIDIL.

●

UN DRAME POLITIQUE EN 1848, par MAURICE DOMMANGET (*Edition « Les deux Sirènes », Paris*).

Maurice Dommanget est, à coup sûr, l'un des historiens les plus remarquables des mouvements révolutionnaires en France. Qu'il s'agisse de la révolution de 1789, de la Commune, des grandes figures du mouvement ouvrier, dans tous les cas, on a intérêt à lire les œuvres de cet auteur, riches d'aperçus nouveaux et toujours soutenues par un scrupule historique indiscutable. Dans ce *Drame politique en 1848,* il s'attaque à l'éclaircissement d'un « problème irritant », selon ses propres termes « un de ces coins d'ombre qui arrêtent les historiens dans leur montée vers la lumière ».

En quoi consiste le drame ? C'est tout simplement l'histoire éternelle de la calomnie, qui rampe, s'insinue, s'enfle et menace d'emporter dans ses machinations l'homme que, sourdement, elle enveloppe de toutes parts. Seulement l'homme, en l'occurrence, c'est Blanqui, l'éternel emmuré, le « représentant décidé de l'intransigeance prolétarienne ».

La pièce maîtresse de la cabale dirigée contre lui, c'est un document, connu dans l'histoire sous le nom de « document Taschereau », du nom de l'individu qui le publia avec la complicité d'une clique politicienne à la tête de laquelle se trouvait Ledru-Rollin, et l'appui du ministère de l'Intérieur, de la police, de Barbès, etc...

Il y a là un monument de basses accusations, dont l'essentielle — qui devait, aux yeux des auteurs du complot, perdre Blanqui — était celle de mouchardage et de trahison.

Dommanget, par une critique serrée et pleinement informée, met nettement en lumière le caractère ignoble et frauduleux du document en question.

Intéressant comme un roman, le petit livre de l'historien nous confirme en outre cette vérité très générale et maintes fois constatée que les moyens du pouvoir sont toujours identiques à eux-mêmes dans la bassesse et l'ignominie. Il ne faudrait pas réfléchir beaucoup pour retrouver, plus près de nous, le souvenir d'autres procès dont le document Taschereau n'est que la préfiguration historique et saisir ainsi la permanence d'un slogan que d'aucuns voudraient considérer comme la règle d'or de notre seule époque : « La fin justifie les moyens ».

H. FÉRAUD.

ANTHOLOGIE NEGRE, par Blaise Cendrars (*Editions Corrêa*).

La division des noirs en tribus, en castes, en races, nuit certainement à leur développement social. En tous cas, elle n'empêche point de leur reconnaître une valeur individuelle indéniable. L'intelligence, la finesse de l'esprit, la sensibilité, l'art de pénétrer dans les choses et les êtres et, par les moyens à leur portée, souvent rudimentaires, mais toujours adaptées à la fin désirée, de saisir ce qu'ils peuvent de leur existence intérieure, ne peuvent être déniés à ces frères de couleur quand on a pris en mains cette Anthologie. Blaise Cendrars, poète (et grand poète, on finira bien par le mettre à sa place, l'une des premières) se défend d'être intervenu autrement que comme compilateur dans l'assemblage de ces contes, légendes et poèmes des pays d'Afrique. Les références impressionnantes qui figurent dans les dernières pages du livre appuient ses dires. Mais aussi, savoir choisir n'était pas simple. Il s'agissait de nous présenter les pièces les plus significatives en même temps que les meilleures dictions, et d'introduire dans le choix une diversité capable de tenir l'attention dans un éveil constant. Le groupement de cent huit textes en vingt et un chapitres permet d'avoir une vue d'ensemble sur les éléments où a pu œuvrer l'imagination noire. Car, si des bases, oserait-on dire, historiques, lui ont servi de départ nécessaire, le travail de la transmission orale a joué, et il serait curieux de connaître la façon dont les thèmes se sont développés différemment d'un endroit à l'autre, transmis et modifiés de bouches à oreilles. Certes, rien ne répondra jamais à notre désir, mais quand nous avons lu, par exemple, les légendes cosmogoniques, dont chacune nous est livrée comme provenant d'un conte fân, nous aimerions savoir ce que pense de la création ou de l'origine humaine le répertoire bassouto ou haoussa, ou tel autre. D'autre part, nous serions désireux de lire une carte situant pour les profanes que nous sommes, les nombreux pays linguistiques dont il est fait mention au cours de l'ouvrage. C'est dire l'intérêt avec lequel nous entrons dans ce monde où langues et dialectes témoignent d'une richesse jusqu'ici insoupçonnée. La simple curiosité trouve un aliment, mais encore l'esprit, mis en contact avec cette pensée multiple (car l'expression témoigne d'une vie profonde, et que même nous ne faisons probablement qu'entrevoir), se confirme l'importance et la puissance de ces peuplades qui valent intrinsèquement nos prétendues civilisations. Sommes-nous plus raffinés parce que, Blancs, nous savons plus adroitement dissimuler sous de fallacieux prétextes notre vie élémentaire ? Le fétichisme même, n'a rien qui puisse nous faire sourire : n'avons-nous pas les nôtres, et nos tabous sont-ils plus méprisables que les grigris ?

Belle leçon de pureté et de fraternité, témoignage essentiel pour la réhabilitation de la dignité de l'Afrique noire, qui vaut mieux que nos vanités ou nos atermoiements bien éduqués, cette *Anthologie noire,* édition définitive, revue et corrigée, outre la poésie et son émouvant mysticisme, est une œuvre de foi en la persistance du fruit humain qui mûrit malgré les siècles et malgré les hommes et sur tous les continents.

LOUIS PERCHE.

CHANT SUR LA RIVIERE, essai sur la poésie chinoise par CHARLES LEPLAE (*Editions des Artistes - Bruxelles*).

Un livre d'un intérêt supérieur puisqu'il nous permet avec clarté de mesurer toute la richesse de la langue chinoise. Il est très difficile pour les occidentaux de se rendre compte de la valeur littéraire d'une langue idéographique. M. Leplae nous décompose les signes différents de chaque mot qui est à la fois une image vivante, un dessin de choses, et une sorte de rebus parlant qui agrège autour de lui toute une autre série d'images ou d'idées. On voit la richesse poétique qui se dégage ainsi d'un poème, avant même d'avoir commencé à en pénétrer le strict sens traduisible dans une autre langue. Le poème ainsi étudié par M. Leplae est le Chant sur la rivière, de Li Taï Po (705-762) et il est précédé d'une remarquable étude sur la poésie T'ang par Luc Haesaerts. Cet ouvrage est de loin le meilleur publié en français sur la langue et la poésie chinoises. En le fermant, on ne peut s'empêcher de penser à la pauvreté de notre français, et à ce qu'auraient pu donner, avec un outil pareil, un Nerval, un Rimbaud, un Mallarmé... Pour ceux dont ce livre ne manquera pas d'exciter la curiosité, je signale qu'il pourrait être complété par l'*Essai sur la littérature chinoise,* de Soulié de Morant (Mercure de France) et par l'*Anthologie de la Littérature Chinoise* de Sung Nien Hsu (Delagrave). Ces vues générales étant prises, la poésie les sollicitera. Ils en trouveront des traductions fidèles et sérieuses dans la *Flûte de Jade,* de Franz Toussaint (la traduction est, heureusement, de Tsao Chang Ling — chez Piazza), *Cent quatrains des T'ang,* traduits par Lo Ta Kang (La Baconnière - Neuchatel), *Rêve d'une nuit d'hiver,* cent quatrains des T'ang, traduits par Tsen Tsonming (Leroux), *Anciens poèmes chinois d'auteurs inconnus* (même traducteur, même éditeur).

PIERRE GUERRE.

●

INTRODUCTION A J.-S. BACH, par BORIS DE SCHLOEZER (*Gallimard*).

On ne saurait prendre trop de hauteur pour approcher de J.-S. Bach. C'est ce qu'a senti B. de Schloezer qui ne voulait d'abord qu'écrire une étude sur les compositions du musicien. Mais il fallait, avant, en prolégomènes, traiter divers problèmes importants d'esthétique musicale, ceux de la forme, du rythme, de l'harmonie, de la mélodie, de l'expression. D'où ce véritable essai d'esthétique musicale, d'une lecture sévère — n'use-t-il pas, par nécessité, d'un insupportable jargon philosophique quelquefois — mais d'un intérêt certain : aborder l'œuvre de Bach par les vastes perspectives de l'esthétique, — de l'extérieur en quelque sorte, c'est comme une magnifique ville qu'on découvre en arrivant, du côté de la mer.

P. G.

ETUDES MEDITERRANEENNES

LE LIVRE DES JOURS, par TAHA HUSSEIN (*Gallimard*).

Quand on lit ce livre où l'auteur raconte sa jeunesse, sa vie d'enfant aveugle, ses études à l'école du village puis à Al Azhar, et qu'on sait ce qu'est devenu Taha Hussein et quelle est son œuvre, on se demande ce qui est le plus admirable, son courage moral ou sa hardiesse intellectuelle.

Ce qui n'est pas moins étonnant, d'autre part, c'est qu'on ait pu parfois considérer Taha Hussein comme un ennemi d'une tradition à laquelle il rend le plus grand des services, celui de l'émonder et de l'aérer. Alors que les véritables ennemis dangereux de la tradition sont ceux qui, tout en en vivant, l'embourbent, l'endorment, la fossilisent. Etait-ce rendre service au catholicisme que de condamner Galilée, de s'opposer au système de Copernic ? Le grand penseur religieux égyptien, Mohammed Abdouh, n'a-t-il pas établi que le « taqlid », — c'est-à-dire la répétition servile, la routine intellectuelle, l'argument d'autorité, — était l'ennemi le plus pernicieux de la religion ?

Même si les « critiques » dépassent parfois la mesure, même s'ils n'appréhendent pas eux-mêmes cette « connaissance » qui est l'amande cachée (dont parlent beaucoup mais que ne « réalisent » pas toujours mieux les représentants de la tradition pourrie), ils n'en font pas moins, en un sens, œuvre salubre, pourvu qu'ils soient de bonne foi et exempts de hargne.

Taha Hussein est un des grands esprits de notre temps, une haute intelligence à laquelle ne manque pas l'héroïsme ; car c'est plongé dans la nuit qu'il fit ses études — sans méthode Braille, par pure mémoire — et réalisa toute son œuvre. Cette œuvre porta de rudes coups aux conventions littéraires et autres. Même si quelques-unes de ses conclusions ou hypothèses devaient s'avérer trop radicales, ce nettoyage n'en était pas moins nécessaire. Quelques vitres cassées se peuvent réparer ; mais si les fenêtres ne s'ouvrent jamais, l'air de la maison est entièrement vicié.

Tout en étant extrêmement sobre, naturel, réservé, le récit du « Livre des Jours » n'en est pas moins poignant. La première partie, traduite par J. Lecerf, évoque l'enfant aveugle à la campagne, la vie de famille, l'épidémie de choléra, la mort d'un frère, les maîtres d'école prétentieux et somnolents. Elle se termine par une dédicace « à ma fille », émouvante et noble, où montrant ce qu'il a été, ce qu'il a dû faire, ce qu'il est devenu, l'auteur en reporte le principal mérite sur le grand cœur et l'immense dévouement de sa femme.

La deuxième partie, traduite par G. Wiet, est surtout consacrée à la description de la vie des étudiants au Caire et à l'Université d'Al-Azhar, aux portraits sans miel des ulémas d'une époque de transition, à l'évocation d'une jeunesse avide de science, à l'estomac exigeant, nourrie de fèves tristement quotidiennes, persécutée par le nocturne Abou Tartour, enfiévrée par les idées, la politique et les beaux vers.

ÉMILE DERMENGHEM.

●

L'ART DE L'ISLAM, par GEORGES MARÇAIS (*Paris, Larousse*).

Il fut, un temps, à la mode de décréter qu'il n'y avait pas d'art musulman, ni d'art arabe, comme si les origines et les influences n'étaient pas le cas de tous les arts et de toutes les littératures. C'était, à vrai dire, un aspect de cet esprit de croisade inavoué dont, vers la même époque, le désastreux Louis Bertrand offrait le modèle en littérature. La première constatation que fait Georges Marçais dans son livre sur l'Art de l'Islam, qui paraît dans la jolie collection « Arts, Styles et Techniques », dirigée par Norbert Dufourcq, est de constater l'originalité, la personnalité éclatante de cet art.

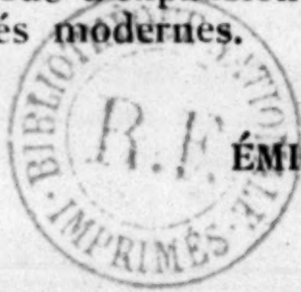
Faites cette expérience, dit-il : faites défiler sous vos yeux des images de statues grecques, de tombeaux égyptiens, de paravents japonais, de bas-reliefs hindous..., vos regards tombent sur un panneau de plâtre sculpté de l'Alhambra, sur le décor gravé d'un bassin de cuivre persan, sur une page de coran égyptien. Pour peu que vous ayez un rudiment de culture artistique, vous identifierez immédiatement ces trois dernières images comme appartenant à l'art musulman. Sans être, d'ailleurs, capable de décider dans quel pays chacune de ces œuvres fut créée, vous n'êtes pas tenté un instant d'attribuer l'une ou l'autre à un art quelconque étranger aux pays d'Islam.

« L'art musulman, dernier-né des arts de notre vieux monde, doit certes, beaucoup à ceux qui l'ont précédé. Ayant pour berceau cette Asie Occidentale qui vit s'épanouir les civilisations les plus vénérables, il a recueilli leur héritage, mais il y a fait son choix et digéré les éléments qu'il en conservait. Il leur a imprimé sa marque propre, leur a donné une tournure qui les rend méconnaissables. Une centaine d'années lui ont suffi pour s'affirmer par des œuvres qui ne peuvent plus être attribuées aux arts anciens qui l'ont enrichi ».

Le livre de G. Marçais montre dans quelles directions et sous l'influence de quels facteurs a évolué cet art. Il commence par préciser les causes générales de son unité relative et de sa constante personnalité : facteur *géographique* (le monde musulman s'étend au Sud des régions tempérées de l'hémisphère nord, dans un climat plutôt sec, bordé de déserts, où l'eau est un

délice, où une grande partie de la vie s'écoule en plein air; d'où la disposition des édifices et leur décoration en harmonie avec la lumière : masses simples, faible relief, céramique...); facteur *historique* (le syncrétisme musulman prolonge le syncrétisme hellénistique); facteur *religieux* (solidarité de la communauté musulmane, échanges culturels, pèlerinage, prière en groupe orientée avec prosternation et après ablution, ce qui conditionne l'architecture des mosquées; vie familiale fermée sur le dehors, ce qui conseille la maison avec cour ou jardin intérieur; réaction monothéiste contre les images). On peut ajouter sans doute que la métaphysique mystique qui s'est exprimée dans le çoufisme trouvait son compte à la décoration qui s'est imposée : les lignes souples ou géométriques des arabesques, à la fois sensuelles et abstraites, correspondaient admirablement à l'idée de la multiplicité indéfinie du monde de la manifestation, soustendu par une réalité qui n'est autre que l'unité absolue, nécessaire.

Les divisions du livre de G. Marçais en font non seulement un manuel d'histoire de l'art, mais aussi, par surcroit, un ouvrage d'histoire qui éclaire profondément l'évolution du monde musulman depuis la période d'expansion des califats unifiés, jusqu'à celle des nationalités modernes.



ÉMILE DERMENGHEM.

LE SIÈCLE D'OR

Dix sonnets suivis d'un coucher de soleil

et d'un nocturne

Choisis et traduits par E.-A. Preyre



Les textes que l'on a tenté ici de traduire, ne prétendent nullement — est-il besoin de le dire ? — présenter une image complète du sonnet pendant le siècle d'or.

Certains d'entre eux ont été délibérément choisis moins pour leur qualité que comme représentant certains aspects peut-être intéressants du baroque.

Le siècle d'or, c'est ce cortège qui soudain s'immobilise, panaches jaunes exubérants, figures de cire peinte, roues de carrosses, sculptures tordues, dans la lumière de la gloire et de la mort.

On remarque par terre les torches éteintes, les morceaux d'armure qui tombaient de ce carrousel et qui ont laissé les mendiants pétrifiés dans des poses de saints, les bras en l'air. De ce délire d'orgueil et de mots, de cette fierté, de cet allongement excessif des âmes et des hommes, il nous reste pourtant des preuves tangibles.

Aussi précisément que possible, elles ont un éclat d'or, *traversé des rayons de l'héraldique, de l'amour et de la religion.*

L'architecture, la peinture et la poésie ont transformé d'un seul coup cette agitation en une étonnante rocaille.

PIERRE GUERRE.

LUIS DE GONGORA

(1561-1627)

Descaminado, enfermo, peregrino,
en tenebrosa noche, con pie incierto,
la confusión pisando del desierto,
voces en vano dió, pasos sin tino.

Repetido latir, si no vecino,
distincto oyó de can siempre despierto,
y en pastoral albergue mal cubierto
piedad hallo, si no halló camino.

Salió el Sol, y entre armiños escondida,
soñolienta beldad con dulce saña
salteó al no bien sano pasajero.

Pagará el hospedaje con la vida;
mas le valiera errar en la montaña,
que morir de la suerte que yo muero.

LUIS DE GONGORA

Chemin perdu, malade, pèlerin,
en ténébreuse nuit, et d'un pas incertain,
foulant la confusion du désert,
il appela en vain, et marcha sans mesure.

Aboiement répété, sinon voisin,
distinct il entendit d'un chien toujours veillant,
et en un pastoral et mal couvert abri
pitié trouva, s'il ne trouva chemin.

Le Soleil se leva et cachée entre hermines,
somnolente beauté d'un doux acharnement
assaillit le passant de précaire santé.

Il payera cette hospitalité avec la vie;
il valait mieux pour lui errer dans la montagne,
que de mourir de la mort dont je meurs.

BARTOLOME LEONARDO DE ARGENSOLA

(1562-1631)

Aunque de godos inclitos desciendas,
y cuelgues de piramides gitanas
tus armas, con las aguilas romanas,
y despojos de bàrbaras contiendas;

Aunque a Jove le des ricas ofrendas,
olores de Asia, plumas mejicanas,
y arrastras las banderas africanas,
y tu nombre de polo a polo extiendas;

Aunque ciñan laurel y oro tus sienes,
y gobiernes la rueda de Fortuna,
y pongas con tu gusto al mundo leyes;

Aunque pises la frente de la luna,
y huelles la corona de los reyes;
si la virtud te falta nada tienes.

BARTOLOME LEONARDO DE ARGENSOLA

Bien que des Goths illustres tu descendes
et suspendes à des pyramides gitanes
tes armes, avec les aigles romaines
et les dépouilles de barbares disputes;

bien qu'à Jupiter tu donnes riches offrandes
les odeurs de l'Asie, les plumes mexicaines,
et traînes les bannières africaines
et ton nom de pôle à pôle étendes;

que tes tempes soient ceintes par l'or et le laurier
que tu gouvernes la roue de la Fortune,
que tu donnes des lois au monde à ton gré;

bien que tu foules le front de la lune
et piétines la couronne des rois
si la vertu te manque tu n'as rien.

B. L. DE ARGENSOLA

Yo os quiero confesar, Don Juan, primero,
que aquel blanco y color de doña Elvira
no tiene de ella mas, si bien se mira,
que el haberle costado su dinero.

Poro tras oso confesaros quiero
que es tanta la beldad de su mentira
que en vano a competir con ella aspira
belleza igual de rostro verdadero.

Mas, qué mucho que yo perdido ande
por un engaño tal, pues que sabemos
que nos engaña asi Naturaleza ?

Porque ose cielo azul que todos vemos
ni es cielo ni es azul. Lastima grande
que no sea verdad tanta belleza !

B. L. DE ARGENSOLA

Je veux vous confesser, Don Juan, tout d'abord,
que la blancheur et la couleur de Doña Elvira
n'ont d'elle, tout bien considéré,
que d'être le produit de son argent.

Mais ensuite je veux vous confesser
qu'elle est si grande la beauté de son mensonge
qu'en vain aspire à rivaliser avec elle
beauté égale de visage authentique.

Mais quoi si je marche perdu
pour telle tromperie, puisque savons
qu'ainsi nous trompe la Nature ?

Car ce ciel bleu que tous voyons
il n'est ni ciel, ni bleu. Quel grand dommage
que ne soit vérité tant de beauté !

FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS

(1580-1645)

Después de tantos ratos mal gastados,
tantas escuras noches mal dormidas ;
después de tantas quejas repetidas,
tantos suspiros tristes derramados ;

después de tantos gustos mal logrados,
y tantas justas penas merecidas ;
después de tantas lagrimas perdidas
y tantos pasos sin concierto dados,

sólo se queda entre las manos mías
de un engaño tan vil conocimiento
acompañado de esperanzas frías.

Y vengo a conocer que, en el contento
del mundo, compra el alma tales días
con gran trabajo su arrepentimiento.

FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS

Après tant de moments mal dépensés,
tant de nuits obscures mal dormies ;
après tant de plaintes répétées,
tant de soupirs tristes répandus ;

après tant de plaisirs mal obtenus,
et tant de justes peines méritées ;
après tant de larmes perdues,
et tant de pas faits sans accord,

seulement reste entre mes mains
d'une erreur aussi vile connaissance
accompagnée de froides espérances.

Et j'en viens à connaître qu'en le contentement
du monde, l'âme achète en de tels jours
avec grandes fatigues son repentir.

FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS

Ya formidable y espantoso suena
dentro del corazón el postrer día,
y la última hora, negra y fría,
se acerca, de temor y sombras llena.

Si agradable descanso, paz serena,
la muerte en traje de dolor envia,
señas de su desdén de cortesía :
màs tiene de caricia que de pena.

? Que pretende el temor desacordado
de la que a rescatar piadosa viene
espíritu en miserias añudado ?

Llegue rogada, pues mi bien previene ;
hàlleme agradecido, no asustado ;
mi vida acabe y mi vivir ordene.

FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS

Formidable, effrayant, déjà résonne
dans le centre du cœur le dernier jour,
et l'heure ultime noire et froide,
s'approche de terreurs et d'ombres pleine.

Si repos agréable, paix sereine,
la mort envoie en habit de douleur,
signe de son dédain de courtoisie,
elle est plutôt caresse que chagrin.

Que prétend donc la peur désaccordée
de celle qui, pitoyable vient racheter
l'esprit en misères noué ?

Qu'elle vienne, priée, puisqu'elle prépare mon bien
qu'elle me trouve reconnaissant, non apeuré
qu'elle achève ma vie et ordonne mon vivre.

FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados ;
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa ; vi que amancillada
de anciana habitación era despojos ;
mi báculo más corvo y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS

J'ai regardé les murs de ma patrie,
si un temps forts, déjà démantelés,
de la course de l'âge fatigués,
par qui déjà décline leur vigueur.

Je suis sorti aux champs et vis le soleil boire
les ruisseaux de la glace libérés;
Et les troupeaux se plaignant de la montagne
qui vola sa lumière au jour avec son ombre.

Je suis entré dans ma maison et j'ai vu que souillée
d'ancienne habitation elle était les dépouilles;
mon bâton plus courbé et moins fort.

Vaincue par l'âge j'ai senti mon épée,
et je n'ai trouvé chose sur quoi poser les yeux
qui ne fut souvenir de la mort.

FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS

Todo tras sí lo lleva el año breve
de la vida mortal, burlando el brío
al acero valiente, al marmol frío,
que contra el teimpo su dureza atreve.

Antes que sepa andar el pie, se mueve
camino de la muerte, donde envio
mi vida escura : pobre y turbio rio,
que negro mar con altas ondas bebe.

Todo corto momento es paso largo
que doy, a mi pesar, en tal jornada,
pues, parado y durmiendo, siempre aguijo.

Breve suspiro, y último, y amargo,
es la muerte forzosa y heredada ;
mas si es ley y no pena, qué me aflijo ?

FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS

Tout après soi emporte l'année brève
de la mortelle vie, se moquant du courage
de l'acier valeureux, du marbre froid
contre le temps osant sa dureté.

Avant que de savoir marcher le pied se meut
en chemin de la mort, vers qui j'envoie
ma vie obscure, pauvre et trouble rivière
qu'une mer noire boit de ses ondes hautes.

Tout court moment est un long pas
que je fais à regret, en tel voyage,
puisque dormant et immobile, j'aiguillonne toujours.

Bref soupir, et ultime, et amer,
est la mort nécessaire et héritée;
mais pourquoi m'affliger si c'est loi et non peine ?

FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS

Fué sueño Ayer; Mañana serà tierra !
Poco antes, nada; y poco después humo !
Y destino ambiciones, y presumo
apenas punto al cerco que me cierra !

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa soy peligro sumo;
y mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo que me entierra.

Ya nos es Ayer; Mañana no ha llegado;
Hoy pasa, y es, y fué, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.

Azadas son la hora y el momento,
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.

FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS

Hier fut songe; Demain sera terre !
Peu avant, rien; et peu après fumée !
Et je forme des ambitions et je me vante
à peine si je pointe le cercle qui m'enferme !

Bref combat d'une importune guerre,
en ma défense suis le péril suprême;
pendant qu'avec mes armes je m'épuise,
le corps m'abrite moins qu'il ne m'enterre.

Déjà Hier n'est plus; Demain n'est pas venu;
Aujourd'hui passe, il est et fut, avec un mouvement
qui vers la mort précipité m'emporte.

L'heure et le moment sont des bêches
qui, ayant pour salaire ma peine et mon souci
creusent mon tombeau dans mon vivre.

FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS

MEMORIA IMMORTAL

DE DON PEDRO GIRÓN, DUQUE DE OSUNA, MUERTO EN LA PRISIÓN

Faltar pudo su patria al grande Osuna,
pero no a su defensa sus hazañas;
diéronle muerte y cárcel las Españas,
de quien él hizo esclava la Fortuna.

Lloraron sus invidias una a una
con las proprias naciones las extrañas;
su tumba son de Flandres las campañas,
y su epitafio la sangrienta luna.

En sus exequias encendió al Vesubio
Parténope, y Trinacria al Mongibelo;
el llanto militar creció en diluvio.

Diole el mejor lugar Marte en su cielo;
la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
murmuran con dolor su desconsuelo.

FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS

MEMOIRE IMMORTELLE

DE DON PEDRO GIRON, DUC D'OSUNA, MORT
EN LA PRISON

Sa patrie put faillir au grand Osuna,
mais non à sa défense ses exploits
mort et prison lui donnèrent les Espagnes,
dont il rendit esclave la Fortune.

Pleurèrent leur envie une par une
avec ses propres nations les étrangères;
sa tombe ce sont les campagnes des Flandres,
et son épitaphe la sanglante lune.

En ses obsèques Parthénope alluma le Vésuve
et Trinacrie le Mongibelo;
et le pleur militaire a cru en déluge.

Mars donna en son ciel la meilleure des places:
la Meuse, le Rhin, le Tage et le Danube
murmurent avec douleur, inconsolés.

FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS

INSCRIPCION

DE LA ESTATUA AUGUSTA DEL CÉSAR CARLOS QUINTO
EN ARANJUEZ

Las selvas hizo navegar, y el viento
al cañamo en sus vela respetaba,
cuando, cortés, su anhélito tasaba
con la necesidad del movimiento.

Dilató su vitoria el vencimiento
por las riberas que el Danubio lava ;
cayó Africa ardiente ; gimió esclava
la falsa religion en fin sangriento.

Vió Roma en la desorden de su gente,
si no piadosa, ardiente valentía,
y de España el rumor sosegó ausente.

Retiró a Soliman, temor de Hungría,
y, por ser retirada mas valiente,
se retiró a si mismo el postrer dia.

FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS

INSCRIPTION

DE LA STATUE AUGUSTE DU CÉSAR CHARLES QUINT
A ARANJUEZ

Les forêts, il les fit naviguer, et le vent
respectait le chanvre de ses voiles,
lorsque, courtois, son souffle se mesurait
à la nécessité du mouvement.

Il agrandit sa victoire par les succès
sur les bords que le Danube lave;
tomba l'Afrique ardente, gémit esclave
la fausse religion en fin sanglante.

Rome vit, dans le désordre de ses gens,
sinon une pieuse, une ardente vaillance,
et de l'Espagne, absent, il calma la rumeur.

Eloigna Soliman, terreur de la Hongrie
et, parce que c'était retraite plus vaillante,
c'est soi-même qu'il retira le dernier jour.

•

CALDERON DE LA BARCA

(1600-1681)

« EL MAGICO PRODIGIOSO »

JORNADA I

... « Cuando el sol cayendo vaya
a sepultarse en las ondas
que entre oscuras nubes pardas
al gran cadáver de oro
son monumentos de plata... »

... « *Quand le soleil couchant ira*
s'ensevelir entre les ondes
qui entre obscures nuées brunes
au grand cadavre d'or
sont monuments d'argent... »

FRAY LUIS DE LEON

(1527-1591)

« NOCHE SERENA »

« Cuando contemplo el cielo
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado ;
el amor y la pena
despiertan en mi pecho un ansia ardiente... »

« NUIT SEREINE »

« *Quand je contemple le ciel*
orné d'innombrables lumières,
et regarde vers la terre
entourée de la nuit,
dans le sommeil et dans l'oubli ensevelie
l'amour et la peine
éveillent en ma poitrine une angoisse ardente... »

LA CLEF DU COMMUN

Entre chien et loup, près de Loctu, des lumières inhabituelles tressaillent ; la nuit clôt un grand jour : les vendanges achevées, *la fête* commence — malgré l'agitation de la dernière heure.

Autour des « basses », devant l'entrée d'une grange toute en profondeur, les enfants tourbillonnent, se glissent entre la jeunesse fatiguée par le gros travail et le portage des paniers au long des rangs de vigne.

Dans le fond du cuvage, à la lueur d'un lumignon, d'un carré de chandelles piquées dans des bouteilles au verre sombre, les hommes s'affairent ; leurs sabots battent le sol dans un piétinement continuel qui froisse l'aire vineuse.

Ces hommes sont dans l'allégresse, la plénitude de leur force. Les uns, choisis en raison de leur expérience (et parce qu'une amitié silencieuse les lie au maître), roulent de lourds tonneaux ; moins nombreux, d'autres déversent un chargement de grappes broyées. Rempli jusqu'à la gueule, du moins jusqu'à cette limite « qui évite la perte » et le débordement des fermentations, — le cuveau bouillonne. Il échange son rictus d'écume — troué par d'imperceptibles paillettes en mouvement — avec l'irisation des bulles. Toutes éclateront avant leur heure, tant le vent s'égare et presse, indécis ; tant il ondoie les surfaces effleurées.

Plus haut, au-dessus des cuves, il souffle sur *les restes de batteuses*, sur « la balle » engrangée au hasard, blottie dans les anfractuosités du mur, entre les pierres et la charpente. Afin de ne perdre aucun espace, un grenier de fortune couvre le cuvage —.et, malgré les planches disjointes, on gave cette mauvaise remise des objets dépareillés dont les campagnards ne se déferont jamais — sinon au moment des partages, lors des successions ou des mises à l'encan.

Gonflé par l'avarice, l'entrepôt porte la marque d'une famille vigneronne, jadis riche en enfants : berceaux, jouets cassés, chaînes — *pour rincer les fûts* — salpêtrées de rouille; tonnailles décerclées, bois de rames (pour les haricots ou le houblon) ; mancherons en ruine, fagots débraillés, la taille en dehors, béante et ébouriffée — qui échappèrent au dernier hiver. Dominant ce bric-à-brac, de vieux foulons s'étagent contre le mur et prennent appui sur un lit-cage écrasé.

•

Abandonnant la grange — ceux qui regardent sont une gêne, tout au moins dans les passages, — je gagne la salle commune, certain que le rassemblement des femmes et des enfants sera criard, mais tempéré par une sorte de sourde gravité. Il faut apprécier, en paysan, la simplicité de ces réunions et la savante démesure des préparatifs. Les repas cérémoniels et pantagruéliques sont un événement qui doit éveiller le souvenir des fêtes d'antan.

Ce soir, la salle est méconnaissable. Lacés de feuillages, des raisins pendent aux murs sous une farandole d'oignons ; les masses débordent, entament le chromo violine, l'image de première communion et ses dentelles mouchetées, la photo du régiment et le calendrier.

Vers la cheminée, au-dessus de sa tablette noire et des étains de parade (d'anciennes mesures, dont on compte les poinçons avec fierté), les fusils de chasse s'allongent. Un piédestal scintillant, un reposoir leur semblent promis tant les bougeoirs sont garnis. Si quelques oranges se répondent dans une coupe, nul n'y touchera — car ce sont des fruits en ouate gavée de cire. Une prime du caïffa, soucieux de supplanter les colporteurs ! ou l'épicier de la ville.

Aux solives, une pendaison inaccoutumée — la maison du Mauduit est *nombreuse* — donne à la salle l'aspect d'une auberge de théâtre. Lard, échalotes, jambons, feuilles de laurier, gousses d'ail, fromages dans leurs cageots — mêlent ou opposent leur senteur. Pour plus de commodité, les femmes ont sorti les saloirs du cellier, ainsi que les terrines aux couvercles orangés, aux fonds brunis par la cuisson. A pleines mains, elles taillent le cochon, sertissent des dés de lard, s'empressent autour d'un feu de braises,

découvert depuis peu, tandis que la cuisinière retourne une gibelotte sur un poêle au charbon de bois.

Vers le centre de la salle — et soutenues par une rangée de tréteaux, des planches et jusqu'à d'anciennes portes, entourent la table familiale. Celle-ci est à l'honneur ; quelques fleurs dans un pichet de grès marquent la place du maître, Mauduit, le vigneron.

Entre chaque rangée d'assiettes, distribuées par l'Alphonsine en tenant compte des préséances, des bols garnis de noix se répondent. (Seul l'ornement varie, et les noix sont comptées.) Devant chaque couvert attendent des rangées de poireaux fort blancs, que l'on croquera avec le fromage crémeux, des pichets de vin et quelques bouteilles de rosé.

La « suspension » vient d'être allumée, car l'heure du festin approche. Les enfants se groupent alors sous la grosse lampe de cuivre fraîchement astiquée. Elle éclate de toutes ses verroteries, pour la joie des gamines, qui, un torchon à la main, poursuivront jusqu'au dernier « collier » de perles le papillon aveuglé.

Sur le buffet de merisier, entre de longues et fortes tasses à café, Alphonsine, la femme du Mauduit, aligne les chandelles qu'elle chasse du goulot des bouteilles couvertes de larmes. Ces chandeliers de fortune sont maintenant inutiles dans la grange ; un lot de bougeoirs emprunté aux voisins donnera une plus grande richesse à cet éclairage de fête qui doit marier la faïence et le cuivre.

●

Chassés de la fontaine — elle sourd dans un coin de la salle, contre une pierre de grès ; victimes de l'éclat de la suspension, et de cette herse des chandeliers qui garnissent le buffet, — des moustiques s'affairent, virevoltent, chiquenaudent d'invisibles bouées, entament des circuits audacieux, puis surmontent une bougie *qui fume* d'un bruissement à peine perceptible. Bientôt, en signe d'allégresse, les circuits se rebouclent et s'achèvent avec une précision folle.

Quand la porte s'ouvre, les moustiques disparaissent, comme soufflés. Prudents, ils gagnent l'obscurité, un rideau de lit en molleton, l'alcôve close. Puis ils réapparaîtront dans le cône de lumière, et naviguent

entre les perles de l'abat-jour. Certains choisissent l'obstacle à vaincre, les fils de la suspension, et, d'une patte frémissante, commencent un tour de trapèze. Les couples sont moins exhubérants : ils se posent, s'agglutinent *sur le perron*, entre les jours que laisse le pied d'une lampe posée sur la table.

Il faut bien les tolérer ! ce sont les derniers moustiques de la saison. Aucun treillis ne les retient et ils évitent l'attrape-mouches avec dextérité. Sont-ils obscurément mis en garde par ces laquets poisseux, le ruban où grésillent les captives scellées — les mouches enduites, déjà mortes, fonçant dans un hamac glauque ?

Délaissant le bois humecté de brouillard, des papillons de nuit participent à cette ronde incohérente ; un pharaon, aux ailes velues, dont le dessin hiératique est cendré de virgules, tombe sur la toile cirée toujours poisseuse, malgré les essuyages répétés qui lèvent ces écailles que les enfants aiment soulever, jusqu'au croisé du tissu.

— « Celui-là s'est brûlé », dit le Désiré de la Moulinerie ; et il retourne l'insecte dont les ailes frémissent.

Un sursaut, une tremblée ondoyante parcourent l'ovale du corps, tandis que l'éventail des ailes se resserre et dresse ce qui n'est bientôt plus qu'un moignon vers la ronde affairée, vers la ronde des voltigeurs qui ne se soucie pas des absents, et semble ignorer les victimes.

La grosse patte du Désiré force le coup de grâce, gifle la bête morte qui tombe sur le carrelage.

Inutiles, ne cachant pas leur faim, des hommes rôdent entre les tables. Leurs mains à l'aise, mais engourdies, pèsent au fond des poches, sur la cuisse, ou s'étalent sur le ventre, dans la ceinture de flanelle.

Certes, tout est prêt, du côté des femmes ; mais on dînera tard. Il y a encore du travail au cuvage, où les affairés de la dernière heure pestent contre la mauvaise lumière, contre l'acétylène qui gargouille mal. Certains « font de la place » — car il y a toujours des rangeurs bénévoles, — écartent une douëlle fêlée, un pilon qui s'écorche. D'autres jurent, quand une grappe tombe à terre.

Dans la salle commune, en attendant le branle-bas, les femmes s'agglutinent contre l'âtre, où elles coupent la michée qui garnira les assiettes creuses. Car les hommes n'ont jamais assez de pain ; et bien des journaliers préfèrent tremper eux-mêmes.

La besogne achevée, les femmes entourent l'Alphonsine qui vient de sortir les cartes.

Le claquement d'une porte attire hors de l'ombre quelques enfants au visage grave, aux lèvres tachées, aux yeux bouffis. Tous attendent le festin.

Près d'eux, comme en surplomb, une main piquée par la couture remonte un chignon défait et le plante au milieu de la nuque : l'Alphonsine est prête ; sa voix s'élève dans le silence qui, à la campagne, suit la venue d'un étranger : j'habitais la ville, et ne venais au domaine que lors des grandes occasions.

— « On ne comptait plus sur toi. Viens, on tire les cartes ».

Inquiet, je m'avance. A toute volée, le jeu est battu, transvasé.

— « Coupe ».

— « Attends ; je vais te dire ce qui sortira : l'*homme de loi*, le traître, l'ami qui me veut du bien, un enfant subreptice, la femme brune, des blondes, le facteur, un monsieur haut placé... ».

— « Tais-toi, et coupe ».

Les cartes s'assemblent ; tous regardent le jeu serré qu'ils ne sauront lire. Ma destinée est là ! je la flaire, aveugle, crédule, incrédule. (Cependant les cartes, ou les tarots, me remplissent d'une crainte superstitieuse — surtout quand « la tireuse de bonne aventure » est une bohémienne.)

Poissé, sordide, le jeu glisse ; les dos débordent l'un sur l'autre, s'encastrent — et la main de l'Alphonsine les dépiote dans un léger bruissement. Bientôt les cartes achèvent l'arc-de-cercle ; l'éventail se termine. Mais deux tas de cartes, tenus en réserve, m'intriguent fort.

L'Alphonsine commence — l'index en bataille. Elle compte, le doigt s'incline, salue et se promène avec aisance.

— « Tes cartes ne sortent pas ce soir. — La femme que tu fréquentes, elle s'interroge. Elle vient de partir ; mais elle reviendra.

As de trèfle. As de cœur.

On te convoite ».

— « Qui ? »

— « Tu le sauras assez tôt ».

Dans un déferlement d'images — elles partent, telle une meute, au moindre signe, — je ne puis écarter l'angoisse ; j'invente des menaces et ne veux choisir entre la crainte et le désir de « savoir ». L'aventure qui s'approche (car, « demain est une aventure ») me paraît terrifiante. Certes, les cartes « ne diront rien ». Eclaireraient-elles l'avenir ? puisque je leur suis hostile ; puisque je déteste la connaissance du lendemain.

— « Tu feras bientôt un voyage ; qui décidera. Je vois le bateau ».

— « J'irai loin ? ».

Quelques têtes se dressent, et manifestent l'étonnement qui les arrache à leur curiosité, à cette crainte trouble que laissent les cartes « lues » en commun. Par elles, par quelques mots arrachés, par ce que l'on devine, — *l'histoire d'autrui* (la plus sordide : des incertitudes amoureuses au calcul d'intérêt), l'histoire du cœur humain paraissent au grand jour. Mais tout est sali, et ramené à d'injustes proportions. Et « le portrait » a toutes les chances de *passer pour vrai* : il est sommaire.

L'Alphonsine m'étonne ; c'est une paysanne prophétique, entouré d'esprits perspicaces : *ses cartes* dit-on, *ne mentent jamais*.

J'ai beau protester contre sa foi naïve, elle se fait les cartes à toute heure du jour, dès que Mauduit s'absente. Et je sais qu'elle dit vrai — tant sa pensée rejoint mes craintes ! Dans l'avenir, je ne vois que des événements redoutés, l'ennui et le chagrin, l'être subissant son destin !

Mais j'ai toujours été rebelle au sentimentalisme prophétique. D'ailleurs, *il n'y a pas d'avenir...*

Durant un instant, il me semble qu'une sourde réprobation condamne le sacrilège. Puis tout s'apaise ; on s'exclaffe — à mes dépens.

— « Tu tiens trop à douter, mon fieu », grogne l'Alphonsine. (Elle prend la parole au nom de son cercle de femmes ; ses pratiques.)

— « Que vois-tu encore ? »

— « Jusqu'au dernier moment, ce voyage te semblera impossible ».

— « C'est pour quand ? »

— « Tu as des difficultés, des embarras ».

En effet, je songe à l'argent ; à ceux qui se dérobent, n'accordent le dû. A qui vient de clore une « longue amitié » ; mais je n'aime plus les fils de généraux ; et Robert me refusa cent francs, tout en m'adressant une carte d'adieux.

— « L'homme de cœur haut placé, il me veut du bien ? »

— « Certainement. C'est une sorte de magistrat. Il cherche une *position* pour toi. Mais tu ne lui rends pas la tâche aisée.

Fais attention : il y a un traître dans ton jeu ; il cherche à te prendre une femme, ou à s'approcher d'un peu trop près de quelqu'un que tu connais particulièrement ».

— « Est-ce que je vais intervenir ? »

— « C'est ton ami ».

— « Je n'ai pas d'amis ; je ne connais aucun être *particulièrement*.

Tu parlais d'un voyage. En quoi sera-t-il décisif ? »

— « Je ne sais pas. Tu auras une vive contrariété ; une sorte de maladie. Et, pour te distraire, ensuite, tu t'en iras ».

Tout cela est inintelligible et ne porte que sur un improbable avenir, où je suis entouré de traîtres et de menaces. Comme je les redoute, malgré une hostilité résolue, et parfois combattive.

Ces cartes, que je déteste, ne font qu'exaspérer *certain sentimentalisme* qui fausse l'intuition, et cor-

rompt jusqu'au désir le plus simple. Sur le champ, il me faudrait retourner à la solitude — et je m'efforce de n'avoir aucun contact avec moi ; il me faudrait quitter cette ferme, ceux que je connais, ces êtres assemblés... Mais, au seuil, on flaire les ténèbres. Pourquoi l'avenir ne serait-il qu'un « sombre pressentiment » ?

Parce qu'une voix souffle, toujours la même, dans les instants de détresse, où l'on se complait : « *rien ne te sera favorable durant les jours qui viennent;* tu ne peux attendre que de nouveaux déchirements, craintes et soucis »...

Alors, je sais que la solitude ment ; elle veut profiter d'un avantage momentané. Et c'est moi qui parle ainsi, invente et fomente les craintes. Je sais qu'il n'y a aucune dispersion sentimentale, que les forces sont résolues ! Mais, privé de qui j'aime, de ce que j'aime, — la vie d'antan, la vie révolue, la vie de l'adolescent, inerte ou abandonné, — cette vie reparaît et voudrait greffer la crainte superstitieuse du lendemain.

RENÉ DE SOLIER.

MYTHOLOGIES INSTANTANÉES

Sur la dune d'éther ô rues tressées de palmes
des prairies paraît-il nous attendaient à l'Est
ballon-sonde dansant au sommet d'une flamme
pour tomber il fallait encor lâcher du lest

Crépuscule d'abeilles noires que traverse
le pantalon à pont du marchand de foulards
un bec de gaz allume un lys dans une tête
grivoise qui se tient à l'entrée d'un couloir

La rue béante avec ses doigts ouverts
le sang n'a pas commencé de couler
l'enfant n'a pas eu le temps d'appeler
le vent s'est endormi sous les préaux de fer

Le tropique du sang s'est vu naître à sa tempe
mais aux doigts qui s'ouvraient captant les bruits de
[foule
le ciel manque et tulle rigide sur sa hampe
Pâtre sa nuit le mène au remblai de ses houles

Le front griffé d'iris une ombre de statue
elle incite à ravir aux villes leurs flambeaux
s'est voulu tel dans le chemin des eaux
dans le blé noir a dormi et s'est tu

Un monde n'est pas né que je voulais connaître
Un monde n'est pas né que j'aurais pu aimer
Un monde qui jamais ne m'appelle aux fenêtres
Un monde de désirs, de cendres, de fumées.

CAMILLE BOURNIQUEL.

LA FÉE DE LUNA-PARK

pour Huguette.

Comment t'ai-je trouvée ? Je me souviens de cette fin lugubre d'un automne accablant soudain de son poids ma vieille jeunesse enfouie sous les décombres. Un ciel rayé de noir, de hautes tentures pour borner mes regards, une passion vivace et folle réduite à désespérer d'elle-même, et, dans le cœur, inapaisée, ma faim d'un bonheur sans histoire... Les jours passaient, vides, interminables. La nuit, longtemps, je ne pouvais dormir ; ou bien, éveillé au sein des ténèbres par une soudaine angoisse, je rallumais la lampe et restais de longues minutes à contempler une photo d'artiste, posée sur la table de nuit, à côté d'une chanson.

J'étais révolté de vivre ainsi, et je sentais mon impuissance. J'évoquais des arbres d'octobre, un quai, des couleurs dans le vent, ou bien une maison, toujours la même, des meubles tristes, un piano et, dans cette ville fantôme, quelques pistes légères sur lesquelles j'avais marché avec quelqu'un. Ma chambre restait sans chaleur ; ce que j'y avais apporté pour la rendre accueillante et claire me renvoyait en écho désolé les dernières paroles d'un être disparu. Parfois, une fille y entrait ; je la ramenais de la nuit, comme une épave. Je souriais avec indifférence tandis qu'elle se dévêtait, silencieuse ou bavarde, selon son caractère et son humeur du jour. Etendue sur le lit, à ma merci, à mon service, elle redevenait la femme anonyme et fructueuse de mes rêveries d'adolescence mortifiée. Les cuisses décroisées, les seins nus, une lasse complaisance dans sa bouche d'aveugle, elle me suffisait pendant quelques moments. Je mettais un point d'honneur à l'émouvoir. Peut-être aurais-je voulu qu'elle fît semblant de m'aimer...

Je n'avais pas besoin de la chasser. Nos devoirs terminés, elle partait vers son petit commerce. On ne saura jamais assez de quel secours peut être pour un homme le goût profond des prostituées !... La nuit se reformait. Je voyais l'hiver venir, plein de la morne appréhension d'une saison si sévère qui n'a de bontés que pour les gens comblés.

Comment t'ai-je trouvée ? Depuis le matin d'été où je t'avais vue traverser, avec un sourire, la chambre d'amis où je reposais, depuis le matin où tu n'avais fait que passer, inconnue et timide, belle comme un aveu, je n'avais guère pensé à toi. J'ignorais même ton nom. Je revenais d'un exil épuisant, je n'étais plus alors qu'un mort qui se réveille...

Un autre soir, tu t'es dressée sur le seuil d'une fête à demi-intime, respirant avec complaisance l'air chargé de désirs et d'ivresses dociles. Simple comme le bonjour que tu me donnais en tendant la main. L'été t'avait vêtue de feu, tu gardais sur ta peau l'éclat d'embrasements secrets et de claires journées d'oubli. Ta longue chevelure enflammait aussi ton visage. Venue là par hasard, tu trouvais ta place préparée, tu étais déjà à ta place.

Une longue fille, facile et rieuse, voilà comment je t'ai vue, à peine attentif, attiré pourtant, mais déjà entraîné ailleurs par une passion toute neuve qui venait me jeter au visage une brutale brassée de promesses. Et j'avais tant envie d'aimer ! Ce soir-là, je t'ai mal jugée. Par jeu, je m'approchais de toi, pour sourire, prendre ta main, frôler ta joue d'un baiser insensible. Je voulais seulement te plaire, avec la plus grande légèreté. Je pensais que, seule, la légèreté t'allait bien...

Tu t'es retirée, tu es partie sans que j'y prenne garde, avec les amis oubliés. Je ne voyais plus que deux yeux sombres qui m'observaient, deux yeux de femme refermés sur moi comme un piège. On m'a laissé seul avec ces yeux-là ; j'ai parlé, j'ai tendu les mains... C'est à cette heure-là que ma peine a commencé sans le savoir, sur un air de chanson trop insistant et trop facile. C'est à cette heure-là, sans doute, que j'ai commencé de t'aimer.

Qui dira la folie des illusions quand elles se mettent en tête de ne corriger que la vie ! Qui dira l'imprévoyance des cœurs n'écoutant que leur égoïste

besoin de se duper !... Mais ceci est une autre histoire, un entr'acte furieux qui ne menait à nulle issue. J'ai fait mon possible, j'ai remis mon devoir; qu'on n'en parle plus !

●

Au sortir de ce rêve absurde, le cœur lourd, je t'ai retrouvée. Toi, du moins, tu faisais partie de la vie et ne la refusais pas. Un soir, les hasards du calendrier nous ont réunis dans un décor de fête foraine. Les feux des bals et des manèges ont illuminé notre premier regard d'entente. Nous étions tristes l'un et l'autre, nous n'avions envie que de rire.

La foule des samedis soirs autour de nous roulait sa masse nuageuse. En l'honneur des filles qui venaient d'avoir vingt-cinq ans, on allait choisir une reine que le ridicule ne tuerait pas. Ma reine, moi, je l'avais déjà choisie. Te souviens-tu comme le vent chantait dans tes cheveux, tandis que nous montions, emportés par quelque machine, vers les hauteurs de cette tiède nuit de fin novembre qui n'avait pas d'autres astres à nous offrir que les feux d'un parc à plaisir ?... Te souviens-tu du voyage étourdissant — les trous d'ombre, les remontées, les cris, les rires, les chansons, toute l'ivresse juvénile dont nous prenions hardiment notre part ?... Mon bras te pressait contre moi, ta tête trouvait mon épaule, et, chastes encore, et sans aveux, nous avions déjà choisi, en silence, de nous appartenir. Ah ! vole, vole, pigeon de mon enfance, pigeon des petits pièges sans malice, vole mon pigeon, que je donne un gage, que je prenne un baiser, pigeon vole au ciel de cette nuit où, d'un doigt levé, la belle fille me montrait l'étoile que nous n'étions que deux à voir !

C'est à la fin de la nuit, comme toujours, que j'ai cueilli le premier baiser. Mais, je peux le dire sans honte, je ne savais pas ce que je faisais. Je croyais n'avoir donné que mon sourire, c'était le cœur qui était pris.

●

Dans le miroir limpide de l'été, je vois resplendir ton visage. C'est un orage de douceur, une aurore qui ne finira pas. Le vent peut se lever, la pluie mettre son chapeau de larmes, pas une ride ne viendra ternir le miroir, effacer l'image, obscurcir ma

félicité. De penser à toi, mon cœur se met à battre, non pas sur un rythme oppressé, mais avec la douce puissance des fleuves qui remontent vers leur source. De penser à toi, mes yeux se ferment : je vois s'étager à l'infini le paysage d'une tendresse que rien ne corrompt, que le désir ni la fièvre ne parviennent pas à déprécier. Un immense horizon de verdure et d'eau fraîche, d'arbres sourcilleux, de fleurs ailées se découvre lentement comme une femme qui se mettrait nue. Je sens palpiter la sève claire sous ma peau, je sens la flamme m'envelopper de sa persuasive santé, je me sens vivre. De penser à toi, je fais au monde confiance. J'apprends à me connaître. J'ai suivi tant de routes et parcouru tant de contrées, il m'arrive de ne plus savoir où j'en suis, ni ce que je veux. Mais tu parais, et tout devient simple comme une musique qu'on n'aurait pas besoin d'inventer.

Tu ne m'as rien promis, je ne t'ai rien juré. Nous n'avons pas eu l'imprudente folie d'engager un avenir dérisoire sur des élans du cœur qui valent mieux que cela. L'un devant l'autre, l'un avec l'autre, cela nous suffisait. Si tu tenais ma main durant un court voyage sous la ville, si tu pressais un peu ton épaule contre la mienne dans une salle obscure, le bonheur était là sans que nous l'ayons imaginé : deux ailes pures d'oiseau dissoutes dans la douceur de l'air. Une soirée dans les rues au hasard, un repas partagé, un rayon de soleil sur le rebord d'une fenêtre, nous n'en demandions pas plus. L'équilibre était rétabli. Entre le monde et nous, il n'y avait même plus la place d'un souvenir.

Et les jours ont passé sans laisser de trace, sans laisser d'ombre sur nos visages et nos mains. Les jours ont passé, et notre amour s'est fortifié de la conscience qu'il prenait de cette force tranquille qui lui faisait traverser, sans en souffrir, les épreuves et les incertitudes dont tant de cœurs sont les victimes. De n'avoir rien demandé à l'autre, que ce qu'il pouvait donner, chacun de nous s'est assuré de tout recevoir. Pour une fois, nous avons fait exemple. Pour une fois, nous avons eu la sagesse de nos corps : notre chair nous a sauvés. Bouche à bouche, et noués de tous nos membres confondus, nous n'avions qu'un souci : faire partager à l'autre le moindre de nos désirs, le plus secret, le plus coupable. Nous y avons gagné cette innocence qui ne nous quitte plus.

•

Notre amour est né dans une fête populaire ; notre amour est né dans le tumulte des musiques, la folie des danseurs, les cris des filles qu'un manège emporte, renversées aux bras des garçons. Je revois les guirlandes de lumières multicolores, les baraques des loteries où nous n'aurions pu gagner que le bonheur, les grandes salles étouffantes où des milliers de couples se pressaient dans la frénésie d'un instant. Il y avait des bouteilles de bière sur les tables, des verres pleins de sodas colorés, des cigarettes tachées de rouge à lèvres au bord des petits guéridons. Il y avait le facile abandon des kermesses, les petits animaux savants derrière les toiles dressées, les cris des montreurs de fauves, les discours des charlatans.

Il y avait la nuit qui n'en finissait pas de durer, la nuit qui porte en son centre, comme un sexe, le sillon flamboyant d'un rire.

Nous allions comme des enfants au plus épais de cette humanité de foire, prêts à tout, avides du premier plaisir venu, incapables de mesurer la distance qui nous séparait encore du jour. J'étais jaloux de ton adresse au fusil, mais je savais, mieux que toi, lancer les balles de son dans l'ouverture du jeu de passe-passe. Nous avons commencé par être des amis, des camarades, avant de devenir amants... O jeunesse des regards sous les paupières scintillantes, jeunesse des mains pressées dans la même complicité, jeunesse des rires qui se croisent, des paroles qui se mêlent, des pensées qui s'accordent ! Jeunesse de la nuit à Luna-Park !



Dans ma chambre d'hiver, un soir, debout près du miroir, tu t'es lentement tournée vers moi. Je t'avais prise dans mes bras. J'ai vu de près tes yeux très clairs, poreux et transparents comme une aube sylvestre. J'ai vu tes larges yeux ouverts dans ton visage avec une expression si attentive et, cependant, tellement détachés de tout ! Et j'ai compris soudain ce qu'on veut dire : *des yeux de fée*. Derrière la douce face que tu m'offrais dans un élan tranquille, il y avait toutes les images entrevues en rêve ou dans la pénombre magique des livres : images de printemps retrouvés, images de contes merveilleux, de légendes de la mer, d'histoire au cœur battant. Derrière ces yeux clairs vivait le mirage qui nourrit mes songes errants à travers la forêt des symboles et des désirs.

Les longs cheveux retombés autour du visage qu'ils faisaient soudain plus étroit, la pâleur timide des joues, le sourire un peu triste, un peu étrange de la bouche accordaient secrètement, comme un instrument parfait, ces deux yeux insondables où je n'avais qu'à me perdre. Voilà pourquoi je t'appelle ma fée, que tu sois loin, que tu sois dans mes bras, ma fée brûlante au sang léger, et c'est toi qui fais de ma vie un conte comme dans les livres.

•

Quelle musique pourrait me griser davantage ! Tu es l'air d'une chanson dont je ne sais pas toujours dire les paroles. Le silence est aussi notre ami. Il vibre longuement d'une rumeur millénaire, comme un univers de palais souterrains et de grottes superposés à des profondeurs redoutables. Le silence, et ce qui l'accompagne : la nuit. Côte à côte, nageurs parallèles, nous glissons en un long voyage, portés par la même nappe de sang, partageant la même chaleur, vers des aurores tranquilles qui ne surprennent que nos songes. Les yeux reconnaissent les yeux qui leur font face. Le premier baiser du jour fait suite, avec naturel, aux baisers que la nuit emporta dans ses flancs. Le chant d'un oiseau, filé sur le bord vertigineux des toits, suffit à nous maintenir à cette hauteur d'innocence où le monde ne nous doit plus rien. Nous nous séparons sans tristesse, nous nous retrouvons sans déception. La même fraîcheur surprise accompagne chacune de nos rencontres. C'est toujours le premier soir : mets ta robe, allons danser; mets tes souliers, allons courir. Le ciel sur la ville a des airs provocants; la nuit est le pays des aventures... Nous savons que la vie est inépuisable à ceux qui veulent bien la prendre. Et quand tu viens, nue ou parée, vers le lit où je t'espère, certes, il n'est jamais trop tard.

Jamais nous n'avons fini de nous embrasser. Nous traversons le monde avec la tranquille conscience de ceux qui se connaissent aussi forts que lui. Et le monde nous regarde, étonné de cette ardeur qui se suffit à elle-même, de cette mutuelle assurance, de ces baisers à l'infini multipliés. Tant de gens ont peur de s'étreindre; tant de gens sont avares de la merveilleuse et facile caresse des lèvres qui se touchent ! Ils se limitent, ils font des réserves; ils ont peur d'user leur parcimonieuse ferveur. Oui, la ferveur est ce qui leur manque le plus. La passion les

effraié ; ils apportent dans leur « commerce amoureux » l'étroitesse de leur morale, la mesquinerie d'une existence soumise aux économies de la nécessité. Aimer est pour eux une occupation comme une autre, scrupuleusement maintenue dans les limites de quelques instants précis, et rien de plus. Pauvres bureaucrates du cœur ! Ils ne savent pas que l'amour n'est rien, s'il n'est pas l'air que l'on respire et l'espérance dont on vit.

●

J'entendais dire du mal de toi. Je souriais, pensant à tes faiblesses, à tes défauts. Personne, donc, ne savait reconnaître qu'ils sont ta sauvegarde, ce qui te protège de la dureté, ce qui te tient à l'écart des habituels calculs et des pensées sordides ! Personne n'avait compris de quelle étoffe inutilisable tu étais faite, — inutilisable pour les confections ordinaires dont l'univers est encombré ! C'est que ce monde ne croit plus guère aux vocations. Chacun choisit un métier, chacun se crée une routine ; des devoirs ennuyeux tiennent lieu d'enthousiasme. Toi, tu es faite pour aimer. Inutile comme le diamant, ton sort est de te consumer aux mains de ceux qui n'aiment que la flamme. Belle bouche de sang qui fait le tour de l'espérance, belle muraille de soleil offerte aux rires, aux chansons, offerte aux blessures, aux coups, aux trahisons, vulnérable comme l'eau, mais comme elle profonde et riche de résurrections, toujours capable de recréer l'équilibre éclatant dont ta nudité s'inspire, toujours prête à recommencer la claire aventure au soleil levant.

J'entendais dire du mal de toi, et je riais en moi-même, songeant que tout ce mal était ton bien le plus sûr : ce qui, te consumant jusqu'à la transparence, rendait tes détracteurs, auprès de toi, noirs comme cendre... O balance éclatante au milieu de l'été, balance dressée sur la montagne, sur laquelle je pèse ma chance et mes regrets, mes rires et mes larmes, mon vin pur et mon pain !... Et chaque pesée est une victoire, et les deux plateaux, alternativement abaissés et soulevés, portent ma vie à cette altitude d'exemple où je puis enfin te voir semblable à moi, semblable à l'avenir, enfermée dans la flamboyante armure du désir. C'est en posant ma tête sur ta gorge que je prends conscience de ma force, c'est en mettant mes yeux dans ton cou que je découvre la lumière, c'est la bouche rivée à ton corps, à ton

sexe que je possède la vérité. Tout le reste n'est rien, si cette image merveilleuse de l'amour physique n'est pas affirmée à la base de l'existence. Les volontés du corps amoureux commandent toutes les conquêtes. Cet arbre tentaculaire dont les racines plongent au loin, dans la nuit millénaire de l'espèce et de son histoire, jette vers le soleil ses branches diamantines et soutient le poids du ciel. Les corps rivés de deux amants sont la roue tournoyante du monde. Cet univers de haches et de couteaux gravite autour d'un baiser.

•

L'eau de haute montagne est devenue notre symbole. Nous n'avons plus rien de caché. Inconnus l'un à l'autre, lourds de nuit et d'images sourdes, nous cherchions déjà la transparence. Nous jalousions les vitres sans remords. Mais unis, et dans les bras l'un de l'autre, nous avons appris à nous connaître. Sans jamais poser de questions, les aveux nous venaient aux lèvres comme l'expression d'une volonté croissante de bonheur. Nous avions su que le mensonge est la pire des peines; nous avions senti ses limites. Mentir, c'est avoir honte de soi-même. Et nous ne voulions nous séparer ni de nos pensées, ni de nos actes. A chacun ses désirs : mais les comprendre, et les partager, c'était les rendre inoffensifs. Ceux qui s'aiment ne sont souvent que des complices qui s'ignorent. Nous avons voulu éclairer cette complicité terrible jusque dans ses moindres arcanes. La lumière de nos aveux débusquait les monstres tapis qui n'étaient des monstres que de vivre cachés. Nous avons rendu l'innocence à tout ce que la morale des hommes rêve toujours de condamner. Nous avons simplifié la vie; nous avons rayé les infirmes. C'est ce que j'appelle les victoires de l'amour.

Seul le plaisir est efficace. Eblouis par ses évidences, prêts à tout admettre, à tout recommencer, nous oublions les jugements des imbéciles et des pleutres.

Nous ne voulons plus jamais rougir — sinon de joie.

•

Je suis allé sur la montagne. Les dernières lueurs du jour n'avaient laissé qu'un liseré tremblant sur la couronne lointaine du monde. L'univers paisi-

ble s'endormait dans ce hamac d'innocence que lui font les rumeurs du soir. Jamais brise n'avait été plus fraîche que celle qui, légère, jouait dans mes cheveux ; jamais air plus pur n'était descendu au fond de ma poitrine. L'odeur de l'herbe, des feuillages, l'odeur profonde de la terre m'assuraient étrangement de mon existence. D'avoir à moi ces choses saintes que tous les hommes peuvent se partager, je me trouvais universel. J'aurais pu mâcher une poignée de feuilles, appuyer ma joue contre l'herbe, prendre un peu de sable dans ma main. Je pouvais aussi fermer les yeux. Je sentais combien la terre sait se faire notre complice dès que nous nous abandonnons. Alors j'ai vu se lever vers le sud la première étoile. Large, étincelante, lavée par les immensités qu'elle foulait dans sa marche solennelle, elle prenait, pour moi, la dureté d'une arme, la justesse d'un miroir. Toujours les hommes ont fixé leurs regards sur les étoiles qui se lèvent, comme sur les signes visibles de leur espérance. Une espérance à ras de terre, à bord d'horizon. Une espérance plantée dans les limites de leur force et qui puisse être conquise sans que les pieds quittent le sol. Une espérance comme ils ont besoin d'en posséder, qui ne mente pas, qui ne triche pas, qui ne rêve pas aux fallacieuses promesses d'un au-delà inaccessible, d'une vie toujours future et toujours immatérielle. Car seule la matérialité peut nous satisfaire dans notre vérité d'hommes. Nous ne voulons pas de ces espoirs qui font baisser la tête.

J'ai vu s'élever l'étoile enflammée, au delà des terres labourées, des prairies, des fleuves, des forêts, comme si cette étoile n'avait été que la chanson vivante des choses qui restaient plongées dans la nuit. Et j'ai réalisé ma nature d'homme.

Alors, tout entière, je t'ai trouvée, avec tes mains et ton visage, avec tes dents et tes cheveux, avec l'odeur de nuit qu'ont tes seins quand ils se dressent, avec ta bouche crépitante de baisers. Je t'ai vue, au ciel de ma réalité, expression sensuelle de mon espérance étoilée, parfaitement accordée au chant profond de cette terre qui me porte, parfaitement capable de supporter ce poids de songes et de combats que nulle chimère idéaliste n'aurait la force de délivrer.

Fée bienfaisante, tu faisais don de l'existence à mes pensées. Tes yeux clairs où l'amour confond enfin les merveilles du rêve et les solidités splendides de la chair, médusaient à jamais le monstre mystique aux dents creuses. D'un coup de baguette tu réveillais le monde vitrifié et lui faisais parler le langage des

sens. La vérité de mon corps absorbait les nuées meurtrières de l'angoisse ; la vérité de mon corps établissait sa paix royale sur le camp immense du beau temps. La terre foudroyée par la splendeur nocturne redevenait vivace dans le geste de ces deux bras de femme étendus.

Et si j'ai, timide et fier, chuchoté : « mon amour », ce n'est pas en cédant aux complaisances de l'oubli, à la fatigue des journées, à l'appel des ivresses vacillantes sur lesquelles tant d'êtres comptent pour abdiquer et s'abdiquer. Mais dans cette parole soupirée au comble de la conscience, je venais de mettre la totalité d'une existence qui n'a jamais cessé de se confondre avec sa source. Car les hommes militants n'ont que deux alliées immuables : la mère et l'amante. Principes de fécondité, double visage de cette Femme Universelle à qui j'ai, une fois pour toutes, donné ma foi et que je reconnais, dans sa matérialité absolue, comme ma raison d'être et mon unique chance de salut.

LUC DECAUNES.

POÈMES

EN SECRET

En secret quand je développe les toiles que tu me
[tends
Quand je fermente ton beau visage vernissé par les
[rêves
Quand furieusement je brosse ton front déjà défoncé
Quand je frotte tes fenêtres où s'allument des herbes
Et que je fais un peu plus le tour de tes enclos

Alors ce ne sont pas les trappes de ta joie que je
[cherche
Mais à descendre dans les replis crispés de ton
[dortoir
A te piller de ton ennui A te dévaster de ta haine

Et chaque soir sans que tu le saches je rôde ainsi
[sous
tes murailles et te dépouille de ta longue détresse.

DANSEURS DE CORDE

Ceux qui cherchent leur amour à travers l'éponge
[desséché des visages

Ceux qui dévastent leur foyer et la nuit embrassent
[les petits enfants

Ceux qui dans les tunnels et les chaufferies implorent
[l'abandon d'un regard

Ceux qui pressurent les tringles jusqu'à les ramolir
[et les faire gicler

Ceux qui dépêchent des faire part à leurs amantes
[et les mutilent à petit feu

Ceux qui crèvent tous les yeux qu'ils rencontrent
[et froissent tous les papiers

Ceux qui chaque jour se cramponnent à la boufon-
[nerie décharnée de leur mort

Ceux qui dépucèlent les filles pour les faire saigner
[à vide et ensuite s'adosser aux pierres

Ceux qui parvenus aux mines de plomb et de plâtre
[s'arrêtent brusquement et regardent

Ceux qui ont des yeux francs et si durs à force de
[les frotter aux grattoires de la haine

Ceux qui dans les plages charnus de l'effroi hissent
[leurs bras comme des sémaphores

Ceux qui creuseront toujours l'idiot baillement for-
[cené et haletant du monde

Ceux qui déchiquêtent les cordes et font sauter les
[portes. Ceux-là sont peut-être des hommes.

MON AMOUR

Tes cheveux dépeignés que je tirais à moi
Ton front égaré où je rognais mes os
Tes doigts agrippés que je faisais craquer
Ta bouche amaigrie où je tendais mes pièges
Tes yeux inconnus que tu laissais vider
Ta gorge déserte où je forrais mes trous

Et ta tête crayeuse
Ta belle tête amoureuse où je cassais mes pierres.

AGACEMENT

Cette bouche qui pend
Sur laquelle je frappe à coups redoublés

Et qui revient

Trou retourné
Boîte sillonnée de câbles
Crevasse souriante où s'usent des trompettes.

ROBERT CRÉGUT.

LA VIE EN HOLLANDE

Un jour j'ignorerai tout des voyages, et rien,
Ni cette forêt sur l'océan, et combien
L'ai-je aimé parfois ! ni l'étang qui s'élargit
Dans ma poitrine aux souffles de la solitude,
Ni le vol strié des oiseaux sur les nuques,
Ni les mains, seraient-elles glacées de désir,
Rien ne saura plus jamais me conduire à l'eau.

Mon regard est un pollen assécheur de mer.
Sous la mer patientent de vigoureux terreaux
Plein d'yeux et d'arbres, midis aspirant à l'air !

Ah que midi se lève sous les mains amies !

Le monde n'est pas une barque. C'est un dos
De colline où les songes se dorent et sont gros
D'ombres actives, où nous allons vivre dans le bruit
Des pics, des mains aiguës
Sur le fer, les varechs
Qu'on arrache à la terre
Pour qu'elle monte nue
Jusqu'à l'œil flamme et sec
De l'amour vêtu
D'avenir !

Tu marches à la mer comme un évadé de Dartmoor.
C'est l'aube il pleut et le cerne des yeux te brûle
Et tu as froid d'amour, nous y pensions sous les [couvertures
Ta mère et moi, mais prends garde à toi ! Voici le [jour !

Tu marches à la mer. Tes pas réveillent les congres, [ils mordent
Mes bras ! Je suis le sable craquant d'œillets qui [s'avance avec toi !

Tu marches à la mer. La craie dans les pores, les [abeilles
Dans la gorge, tu pleures. Et le soleil tonne dans [nos oreilles !

Tu marches à la mer. Sifflote encor cet air insensé,
La maison s'emplira. La vie recommence où nous [l'avons quittée !

Tu marches à la mer. Et moi, vieillard parmi mes [vieux meubles,
Je me frotte les yeux voyant mon fils lieutenant des [Hébreux !

Tu marches à la mer. L'eau c'était mon unique souci
Car j'étais le sourcier du monde et me voici à ta [merci !

Un jour j'ignorerai tout des voyages, et rien,
Ni cette audace neuve de l'eau, et combien
L'ai-je aimé parfois ! ni l'étang vert qui s'étend
Dans ma poitrine aux souffles des lèvres glacées,

Ni les amours qui basculent au verso des étés
Gonflés, tel mon cou parfois, par les océans
Maladifs se dissimulant dans les sureaux,
Rien ne saura plus jamais me conduire à l'eau.

Seulement quand l'eau se sera évaporée,
Quand les pics et les pelles pourront s'enterrer
Sous la mousse épaisse, quand vous saurez bien vivre,
Ne plus mordre aux anémones de mer, ne plus
Fumer les lianes des hauts-fonds, mais bien dormir
Près de vos femmes, nous nous serons reconnus.

Ah que midi se lève sous les mains amies,
Le monde est semé, nous n'attendons que la pluie !

DANIEL ANSELME.

Extrait de « *A l'Heure Dite* », à paraître prochainement chez G.L.M., Paris.

LITANIE DES TEMPS PERDUS

(*Extraits*)

Il n'y a pas d'essence pour les médecins,
il n'y a pas d'essence pour ramasser le lait des enfants,

alors le dimanche je vais fumer une cigarette
sur la route d'Aix,
je regarde passer les trams :
c'est le terminus de Saint-Antoine.
Je regarde passer les trains :
il y a un pont de chemin de fer
juste au-dessus du terminus,
c'est la ligne des Alpes,
je regarde passer les autos...

Il n'y a pas d'essence pour les médecins,
il n'y a pas d'essence pour ramasser le lait des enfants,

mais le dimanche matin,
je vois passer beaucoup d'autos,
c'est bien simple, elles se suivent,
toutes les autos qui sortent de Marseille
par la route d'Aix.

Et le dimanche soir,
je les vois rentrer à Marseille.
Comme l'automne s'avance, il fait nuit,
elles ont toutes leur phare allumé
— des yeux qui cherchent le chemin —
et de la lumière dans le nombre qui les nomme.

Et je me dis :
évidemment,
tous ceux qui ont des autos
sont bien à plaindre :

Il n'y a pas d'essence pour les médecins,
il n'y a pas d'essence pour ramasser le lait des enfants,

.. ..

Et quand je suis là — au terminus du tram
je m'arrête un instant de penser —
je fume une cigarette — une gitane maïs —

je ne supporte pas les américaines
elles se fument trop vite,
elles ont un goût qui fatigue la bouche,

tandis que la gitane maïs,
elle s'éteint souvent,
alors on la garde éteinte à la bouche
et on la rallume.

Cela me rappelle les photos de « Signal »
Tous les « terroristes » avaient une cigarette à la
[bouche,
et quand on regardait bien le cliché,
on voyait que c'était du chiqué :
on l'avait ajouté à la photo
pour leur donner un air crapule.

Je rallume ma gitane maïs
et je regarde les gens qui font la queue au terminus
en attendant un tram.

.. ..

quand j'étais petit je mettais mon orgueil à connaître
[tous leurs numéros
et je les connais encore :

le 15 c'est la Barasse
et le 82 le tour Corniche,
le 6 c'est Montolivet
— quand je montais à la Rose pour être sûr de ne [pas être suivi —
et le 22 Mazargues par Sainte-Anne.

Le 22 c'est celui que nous prenions
quand nous allions à la Seigneurie,
à la Fontaine d'Ivoire, à Sormiou.

Je me rappelle l'incendie de la colline de Sormiou.
Nous étions en train de parler de la Bible,
je lisais un chapitre de la Bible à mes scouts,
et nous avons vu soudain qu'il y avait un feu sur [la colline.

« Chef, qu'allons-nous faire ? »
« Venez, il faut éteindre le feu ».

Et maintenant c'est comme s'il y avait de grands feux
sur toutes les collines du monde :
c'est la civilisation de l'homme qui brûle,
c'est l'homme lui-même qui brûle.

Et parce que je connais la Bible,
je sais que ce n'est pas la première fois
que la civilisation de l'homme brûle.

Tout cela a été prévu.
Tout cela a été dit.
D'autres civilisations ont flambé dans la nuit,
personne ne s'en souvient plus.

D'autres villes ont flambé dans la nuit
mais personne n'a survécu pour le dire,
d'autres civilisations ont flambé dans la nuit,
mais personne ne le sait plus.

Alors à quoi bon ?

Our-Kasdim, Sodome et Gomorrhe,
les villes de Pharaon et Babylone et Ninive,

d'autres temps qui se sont perdus,
et moi je suis là et je me souviens
et je suis seul maintenant dans la nuit.
Les derniers trams sont partis,
ils sont partis, vides, pour le dépôt,
plus personne au terminus de Saint-Antoine,
les autos mêmes ne passent plus.

Tout le monde est rentré, tout le monde a bien
[mangé,
tout le monde dort.

Et moi je suis seul
au terminus de Saint-Antoine,
et personne pour parler de la Bible,
personne pour entendre ce que je sais.

Rentrons,
il est tard,
ce monde va mourir,
cette civilisation va mourir,
cette ville, ma ville natale va peut-être mourir.

Allumons encore cette cigarette.
Quel est le type qui a dit :
« Une petite lumière dans la nuit
est plus grande que toutes les ténèbres »

Ce type était rudement fort,
mais qui l'avait dit avant lui ?

.. ..

Je me rappelle encore des trams :
les vieux qui faisaient Castellane-Gare.
L'hiver le wattman ressemblait à un ours des
[cavernes.

Mais ceux que j'aime le plus
ce sont les belles motrices modernes d'Allauch et
[de la Bourdonnière
quand elles foncent droit sur la route,
quand elles ralentissent avant de prendre les
[tournants
— il faut toujours se tenir à côté du wattman
quand on n'est pas le wattman lui-même —

je les aime quand elles s'arrêtent pour les aiguillages:
l'aiguillage c'est tout le secret de la vie de l'homme.

Il faut que j'arrange cela autrement dans ma tête
il faut que j'oublie que je suis sur le chemin de la
[Martine
D'ailleurs je n'y serai pas toujours.

Il faut que j'arrange cela autrement,
dès maintenant, dans ma tête.
Si j'arrivais à écrire cela.
Si cela pouvait paraître aux Cahiers du Sud.

D'abord il faut que je me décide pour le titre :
Litanie des temps perdus
D'accord. Ça va.

.. ..

la vigne qui descend vers le canal,
puis sous le canal, le potager
— deux mille mètres de potager
de quoi nourrir presque trois familles —
après la route, la prairie,
la prairie qui remonte vers le canal
et la maison — je regarde la maison —
Emmy, Jean-Bi, Marcou, ils dorment,
puis c'est la colline, et là-haut,
la ligne de la crête, la ligne des pins...

j'aime la terre, j'aime cette terre,
mais je suis triste à cause des hommes :

les hommes ce sont les voisins,
les hommes ce sont les locataires,
les hommes, tous ceux qui viennent de jour et de
[nuit,
couper un jeune pin — pour le plaisir —
scier un tronc d'olivier
— c'est ce qu'il y a de meilleur pour le chauffage —
ou même ces jeunes gamins
que j'ai attrapés en train de couper la tête des jeunes
[cyprès.
J'avais planté une ligne de cyprès sur la colline
pendant tout l'été je me suis crevé à monter l'eau
[pour les arroser
et voilà un jeune qui passe
et qui s'amuse.

Alors je regarde du tournant,
toute cette terre que j'aime
et que les hommes sont en train de me faire prendre
[en horreur
et que j'aime encore plus à cause de cela.

Terre, pardonne-moi,
de ne pouvoir t'aimer comme je voudrais t'aimer
si nous étions seuls toi et moi,
pardonne aux hommes, pardonne,
terre, ma terre.

EMMANUEL EYDOUX.

QUATRE HISTOIRES

par Anna AMISANI

(*traduites de l'italien et présentées par* Gabriel Audisio)

Cette jeune Italie, qui ressurgit merveilleusement vivante après vingt ans d'absence et qui rejoint d'un seul élan l'éternelle Italie, n'a pas fini de nous étonner. Mais, à vrai dire, il fallait bien mal la connaître, et les ressources infinies de son peuple, pour douter qu'il en pût être ainsi. Ses écrivains, ses artistes, son cinéma ont reconquis nos cœurs et nos esprits en moins de temps qu'il n'en faut pour perdre des batailles. Là est la vraie victoire.

Déjà, tant d'œuvres nous sont venues de l'au-delà des Alpes, qu'on pourrait craindre de n'avoir plus de découvertes à en attendre. Mais, il n'en est rien, et je n'en veux pour preuve que la grâce qui m'est échue de connaître Anna Amisani, au hasard d'un séjour à Turin, et de tout de suite la reconnaître pour un de ces secrets que l'Italie nouvelle nous réserve encore.

Cette toute jeune femme, alliant des timidités d'enfant à des assurances d'une lucidité étrange et précoce, arrive à nous, comme si de rien n'était, avec un recueil de *Raconti* qui nous laissent interdits par tout ce qu'ils disent, et encore plus par tout ce qu'ils supposent et suggèrent. Avec joie, je me suis efforcé d'en faire passer quelques-uns dans notre langue.

Ce ne sont que des « histoires », de très brefs récits. Mais je ne doute pas qu'on y décèle, comme j'ai fait, la marque d'un curieux talent, et d'abord un don, qui est, à proprement parler, le « don d'enfance », avec tout ce qu'il implique de poésie, de clairvoyance, de tendresse et de cruauté.

Par où ces histoires rejoignent l'expression de l'Italie moderne, et d'abord celle de son cinéma, cela est assez évident : on y reconnaît sans peine ce réalisme aigu, sans emphase, et même poussé jusqu'au dépouillement, qui aime de prendre ses sujets parmi le menu peuple de la rue, et les enfants précisément. On y trouve ce sentiment dramatique de la vie quotidienne qui ne pouvait pas ne point avoir éclos dans l'âme d'une nation si durement éprouvée.

Mais, tout cela me paraît vu à travers un tempérament exceptionnel, et fort complexe, qui est celui de l'auteur même.

Il me semble à peine nécessaire de souligner ce qu'un psychanalyste tirerait, pour l'illustration de ses doctrines. de récits comme *Le Caprice* ou comme *La Veuve,* ou *Le Massage* même...

Pour moi, je ne veux pas voir si loin ni me pencher sur une biographie qui, pour être courte, n'en est pas moins fort nourrie. Il est bon, toutefois, d'indiquer que, si Anna Amisani est née à Turin et vit en Piémont, son esprit relève aussi de climats moins septentrionaux par ses origines sardes et de la Lomellina, dont elle dit elle-même que c'est « une région presque africaine, morbide et paresseuse ». Paresse, chaleur, sueur, morbidité, ce sont des mots qui viennent souvent sous sa plume, qui évoque volontiers aussi le moisi des rizières piémontaises. Il est bon d'indiquer encore que cette frêle jeune femme, et si frêle et si jeune qu'elle soit, s'est trouvée portée par la guerre dans des situations propres à exalter en elle le courage physique, la volonté et jusqu'au sentiment des cruautés justes.

Anna Amisani n'a écrit jusqu'à ce jour que pour obéir à son instinct. Elle n'a jamais rien publié, pas même dans son pays. C'est ici son premier contact avec des lecteurs : *Les Cahiers du Sud* et moi-même, nous tenons pour un privilège honorable de l'avoir favorisé.

GABRIEL AUDISIO

LE CAPRICE

Un petit garçon rit ; dans ses fortes mains il presse deux poules ; c'est lui qui vient de les tuer. Sur le rebord de la fenêtre il a posé la tasse pleine de sang et les ciseaux gluants.

Dans le couloir, comme un petit cuisinier, il parle de la chair de l'une et de l'autre, il donne des conseils à la concierge qui l'admire ; il est trop vif, ses sombres yeux d'Italien brillent de fièvre, il parle et se jette dans l'histoire de son exploit. Il explique en détail le carnage, la lente agonie des deux bêtes ; son large visage rit, effronté, blanc d'une lumière d'égarement.

Les locataires s'amusent, ils suivent les faits et gestes de sa vie, au balcon et dans la cour ; ils s'en occupent comme on fait des allées et venues d'une fille publique, prêts à se passionner pour ses malheurs et ses chances. Les voici qui lui poussent des pointes à propos de je ne sais quelle bagarre qui s'est produite le matin : et l'enfant s'exhibe, il déchire sa douleur, il met à nu ses sentiments, et il dit : « Nous étions à table, maman, moi et mes frères. Ils sont si stupides ! Je mangeais, mais j'étais inquiet, nerveux ; j'enrageais : ils embêtent toujours mes canaris. Je me les suis acheté, moi, avec mes sous, et je les nourris avec ce que je trouve.

« Je n'avais pas trop faim. Et maman me regardait, elle veut que je mange, que je n'aie pas de soucis, parce que je suis encore un enfant. Moi, au contraire, je les garde, sans quoi je m'ennuie à mourir.

« Au milieu du déjeuner, juste à l'omelette, un de mes frères a voulu prendre la cage et faire voler les oiseaux dans la chambre. J'ai dit que non, tout de suite, fort, pour lui faire peur. Mais j'étais glacé : je songeais à mes petites bêtes, comme elles s'effraient, comme elles perdraient leurs plumes en se cognant contre les meubles et les miroirs. Quand j'arrive à les saisir, leur cœur éclate dans ma main, on dirait

un petit moteur cassé, et je ne vis plus, j'attends de les voir finir. Et puis, tac, ils tombent du perchoir et roulent dans le sable.

« Quand j'ai dit non, les autres immédiatement ont dit « oui, oui » et un, le fourbe, s'est mis à pleurer et à crier. Ma mère, fatiguée, voulait savourer son omelette et les tomates : elle les aime tant, elle en mange un plein poêlon. Comme ça, un peu après, elle me dit : « Jeannot, laisse prendre les canaris, on va fermer les fenêtres ». Je la regardais, mauvais, sans parler. Peut-être que ça l'a mise en rage ; alors, pendant que mes frères criaient plus fort, elle a essayé de me donner une gifle ; elle n'y a pas réussi. Elle a couru au balcon ; je suis resté à table, tout froid, je ne pouvais pas me lever, je regardais seulement. Elle a attrapé la cage, elle l'a jetée le plus fort qu'elle a pu contre le balcon, tellement que la cage a dégringolé. J'ai glissé de ma chaise par terre, et ma tête a fait boum sur le carrelage.

« Ensuite je me suis réveillé sur mon lit ; il y avait la dame du dessous, la voisine, la concierge, et elle, maman, qui pleurait. Elle m'a dit : « Il ne s'en est envolé que trois, les autres sont là ». La cage, au milieu de la chambre, était toute en désordre, avec des grains de millet dans le sable trempé, et les petits morceaux de verre des burettes cassées ; plus une baguette, et quatre canaris épouvantés.

« Ne te fais pas de mauvais sang », me disait maman. Je l'ai regardée et je lui ai répondu : « Idiote ! » Je me suis levé, ma tête tourne encore, je suis allé à la soupente regarder les poules : elles étaient bien tranquilles, celles-là ; alors je les ai fait manger un bon coup, et puis je les ai attrapées et l'une après l'autre je les ai tuées. D'ailleurs mes canaris un chat va les manger, et peut-être, avant, il joue avec, il leur arrache les ailes, et tout le reste ; tandis que les poules je ne les ai pas fait souffrir. Je n'ai pourtant pas gaspillé leur sang : il tombait goutte à goutte ; celle-ci deux cent trente-deux ; l'autre je ne sais plus, j'étais fatigué de compter ».

Maintenant, c'est un petit garçon comme les autres.

LE MASSAGE

Dans la rue presque déserte les jambes me manquèrent, au point qu'il me fallut me mettre à genoux et m'appuyer avec mes doigts gantés sur le bitume, dans la poussière arrosée.

Peu après, très péniblement, je me relevai, mais ayant une jambe encore engourdie je trébuchai jusqu'à la grille d'un jardin. Là, je me mis à penser avec angoisse au chemin qu'il me restait à faire, et que j'en étais incapable.

Non loin de moi, dans l'air brumeux, j'aperçus deux silhouettes de femme qui s'approchaient lentement. L'une m'était inconnue ; l'autre, je la reconnus comme un souvenir : c'était une de mes anciennes maîtresses d'école. Elle me regardait tranquillement, sans surprise, sans plaisir, mais avec attention. Je la saluai, me sentant gênée à la fois par mon état de faiblesse et par ce long oubli. Je lui donnai des nouvelles de ma famille, lui en demandai de sa vieille mère. La dame était évasive, lointaine ; celle qui l'accompagnait n'existait pas.

Cependant le sang se remettait à circuler normalement dans mes jambes et je pensais à m'éloigner. Mais des voix me firent me retourner et je constatai qu'elles venaient d'une terrasse qui donnait sur le grand jardin près duquel nous nous trouvions. L'atmosphère s'y montrait si chargée de vapeurs chaudes que cela faisait un vrai brouillard d'été. Il y avait là des femmes, deux ou trois, qui criaient ; j'en remarquai une, campagnarde aux jupes de couleur, dont les cheveux étaient décolorés par le soleil. La maîtresse d'école la regarda aussi, et, l'ayant soudain reconnue, elle se troubla et tenta d'éloigner la dame qui l'accompagnait, mais celle-ci ne répondit pas.

La paysanne, une commère toute ridée, vint vers nous ; elle prit rudement par la main ma maîtresse qui résistait et nous entrâmes toutes dans un pavillon presque vide. Là, ma maîtresse se mit très simple-

ment, sans rien d'impudique, à se défaire devant nous de ses vêtements sombres et de son linge démodé.

Je regardais avec peine ce corps foncé, fripé, déformé non par le travail mais par l'âge, qui se jetta sur un divan vert. La paysanne se mit à la manipuler en chantonnant des complaintes. Elle défaisait et pétrissait toute cette vieille chair encore vivante ; elle la rejetait et reprenait avec un grand bruit de claques ; puis elle la tambourinait et frottait doucement avec des mains redevenues nerveuses et sensibles. Je notai que la pression de ses doigts ne laissait ni traces blanches ni rougeurs.

Finalement ses mains et son espèce de lamentation s'arrêtèrent : avec effort la maîtresse d'école releva la tête ; ses cheveux lisses, châtains et gris, n'étant plus retenus, tombèrent en grand désordre sur son ample croupe. Elle se leva, lentement, résolue, tandis que la paysanne accroupie ramassait et lui tendait les épingles à cheveux, communes, un peu grasses, qui étaient tombées, et elle se les repiquait dans la tète sans le moindre soin, guidée seulement par une longue habitude.

Elle fut vite prête. Un sourire inattendu, doux, succéda à son dur au-revoir. Elle sortit du pavillon avec sa compagne ; elle traversa l'allée aux arbres flous et gris, rejoignit la rue et rentra dans la vie quotidienne.

LA ROSE

On devait orner l'autel pour la prochaine fête, et il fallait que la Vierge fût entourée de roses.

La fillette, accompagnée d'une domestique, courut, avant la classe, chercher des roses et n'en trouva pas. La chose était urgente : elles entrèrent dans une vilaine boutique de fleurs artificielles. Cela plairait davantage aux Sœurs, disait la marchande avec une forte intuition, et cela durerait éternellement, ou presque.

La fillette fut vite persuadée, elle choisit une grande rose de celluloïd blanc, rigide, et quelque peu funéraire. Dans la rue, déjà elle la voyait sur l'autel, maintenant et plus tard, dans des années, poussiéreuse, droite, immuable ; et elle s'attendrissait comme si ce fût son œuvre. La tige entortillée dans de la soie verte, rugueuse, salissait sa main suante et bien fermée.

Elle passa triomphalement devant la petite loge de la portière ; elle brandissait la fleur pour que la vieille gardienne, assise parmi des images de piété, pût la voir par sa lucarne.

Dans les couloirs elle ne rencontra pas âme qui vive : il était tard, mais elle n'avait pas peur d'être grondée. Au fond c'était pour la Vierge qu'elle s'était mise en retard, pour bien choisir et offrir quelque chose de beau, différent des autres, merveilleux. Elle était pleine d'admiration et de reconnaissance pour la bonne qui l'avait aidée ; peut-être qu'en rentrant à la maison elle lui demanderait pardon pour les coups de pied et les gros mots.

A son entrée en classe le silence se fit. La grande salle était pleine de roses posées sur les bancs, et qui se défaisaient déjà, paraissaient des choses mortes. A l'entour une forte odeur, désagréable et malsaine, engourdissait les petites têtes ; les fillettes s'endormaient dans l'air confiné de l'après-midi.

La Sœur aux lèvres pincées leva les yeux de son travail minutieux et fit signe de la tête à l'élève d'aller à sa place, sans voir la fleur que toutes les compagnes montraient du doigt. La fillette, le cœur battant, passa devant la chaire, se faufila vers son banc trop petit, et attendit.

Pendant des heures le travail continua, travail de femmes, terrible. Aucune parole ne pouvait l'égayer. Cependant les roses finissaient d'agoniser dans l'ombre étouffante, tourmentées par des doigts curieux qui les tâtaient de temps en temps, ennuyés. Les petites têtes ébauchèrent des pensées fantastiques et morbides jusqu'à cinq heures.

A la sortie Sœur Albine refréna encore la joie qu'elles éprouvaient à remuer, et les invita d'un geste à aller à la chapelle. Elles froufroutaient gentiment au long des couloirs qui sentaient la soupe, et elles répondaient en chœur bien sage aux prières que marmonnait quelque Sœur en passant.

Elles s'arrêtèrent à la sacristie. Les roses furent étalées sur une longue banquette de noyer blond où s'entassaient les ornements sacerdotaux. La fillette déposa sa fleur avec un peu de chagrin, mais les pétales durs ne pouvaient pas se coucher sur le bois lisse et brillant; elle essaya de les écraser, mais ils revenaient comme des ressorts. Elle s'attardait. Alors la Sœur vint regarder l'étrange fleur : seule vivante parmi les moribondes elle troublait l'ordre divin. Cela gêna la Sœur : elle prit la rose blanche et sans dire mot la porta, loin dans le noir, au pauvre petit autel de saint Antoine.

LA VEUVE

Avec de longs voiles légers, la jupe étroite, elle passait dans une rue étouffante : sans pensées, curieuse et paresseuse, elle s'arrêtait à lorgner à travers les persiennes fermées des maisons tranquilles.

Une rumeur de pas lents et traînants la fit se retourner : au carrefour elle vit déboucher un cortège de femmes, osseuses, grandes, silencieuses, la tête découverte ; ces têtes aux cheveux lisses, gris, noués, étaient dressées vers le ciel, avec raideur. Les hommes s'avançaient en désordre et bavardaient sans bruit, par gestes. Quelque vêtement marron ou bleu tachait le gris de l'ensemble. En dernier, brimbalante à cause de son faible poids, transportée par quatre enfants, une bière vide, symbole de la mort.

La femme regarda : rien de tout ça ne l'intéressait, ses longs voiles noirs ne concernaient pas ce nouveau corbillard, elle n'avait plus de pensées douloureuses à former. Légère, elle reprit son chemin, enfila une ruelle tranquille et un peu mystérieuse, avec de hauts murs et de rares ouvertures : soudain, elle entendit derrière elle des pas indécis et précautionneux. Instinctivement elle songea à l'aventure.

Petit à petit, par le mouvement de la marche, les voiles s'étaient ouverts et avaient glissé en avant comme des bandes lisses de soie, lui laissant découverts le cou et la nuque. Les yeux de celui qui la suivait se fixaient précisément sur cet endroit ; à cause de ce regard elle suait un peu.

L'homme était maintenant très proche. Il lui saisit la main et se trouva devant elle, l'embrassant presque : c'était un petit vieux bourgeois, ivre, qui lui faisait, en cherchant ses mots, des compliments stupides.

Déçue et affolée, la dame s'enfuit en courant jusqu'à ce qu'elle aperçut, dispersés sur les marches d'une petite église, trois prêtres qui attendaient, taches

immobiles, sombres et égales sur les blancs marbres neufs. Elle tendit les bras pour demander assistance, sans rien dire, avec de grands yeux.

Un des prêtres, levant la tête, l'interrogea du regard, et, avec une familiarité qui lui venait des voiles de deuil, il l'invita à se reposer dans la sacristie. Les deux autres se levèrent, leurs soutanes se défirent et tombèrent de leurs épaules, lourdes comme de vieux rideaux.

Assise sur une stalle, entourée par les curés, la dame se reposait, humant doucement, avec précaution, l'odeur d'encens que le bulletin paroissial, agité comme un éventail, lui apportait ; elle suivait des yeux les rayons offusqués du soleil resté dehors, le vol des oiseaux libres, le remous imperceptible des feuillages dans l'air immobile.

Près d'elle les bouches des prêtres marmonnaient, sifflaient des mots froids, des choses inhumaines et étranges, et leurs yeux levés au ciel étaient blancs. Malgré son énorme paresse elle comprit qu'ils la désiraient veuve : faibles et avides ils faisaient d'elle en rêve leur dévote, présente aux divins offices, belle et timide confidente de leur confessionnal. De loin lui parvenaient des sensations inachevées comme des échos interrompus, des paroles réconfortantes, des invitations à lutter, des exhortations à la foi, qui lui donnèrent le vertige.

Le demi-cercle du chœur se mit à tourner comme un manège à moitié vide, et avec lui les curés tournaient plus vite, ou plus lentement, comme en fin de course, mais sans jamais la rattraper. Elle s'amusait, et déjà elle allait rire... La bouche durcie, elle s'arrêta : au milieu, visible de partout, mais impossible à atteindre, l'autel.

La dame, aveuglément, se jeta en avant et tomba sur la pierre, comme immolée.

Dans l'église, des voix de prêtres, tout bas, parlaient de miracle.

ANNA AMISANI

(traduit de l'Italien par Gabriel Audisio)

NOTES
SUR LE TEMPS RACINIEN

I

C'est par la *Thébaïde* que s'ouvre le théâtre de Racine. Or, dès les premiers vers s'y exprime une question si urgente, si fondamentale, que tout le théâtre racinien ne fera presque rien d'autre que la répéter :

O toi, Soleil, ô toi qui rends le jour au monde,

Que ne l'as-tu laissé dans une nuit profonde ? (1)

C'est le problème de l'existence, mais posé par rapport à la continuation de l'être, et non directement quant à son origine. La double réalité que suscitent et enferment ces vers, les premiers, où frémisse l'authentique accent racinien, est celle d'un Soleil qui rend le jour au monde, et d'un monde qui a mérité que le jour ne lui fût pas rendu. Pourquoi le pouvoir créateur consent-il à recommencer une œuvre qui s'est avérée défectueuse et monstrueuse ? pourquoi consent-il à prolonger d'un jour présent la série des jours passés qui, d'eux-mêmes, tombaient dans la « nuit profonde » ? Problème d'autant plus inexplicable, que la création d'un nouveau jour n'implique pas seulement, comme celle du jour premier, la création d'un être encore pur et digne de Dieu ; mais cette fois l'invention d'un être qui a déjà eu une existence et qui, en raison de cette existence passée, loin de mériter une existence présente, aurait dû être « laissé à la nuit ». A moins donc d'imaginer cette chose absurde : la création perpétuelle d'un monde chaque fois radicalemen: nouveau, et qui serait effacé à chaque instant pour être « rendu » dans l'instant suivant à sa virginité première, il

(1) Acte 1, Sc. 1.

n'y a, une fois l'existence du mal acquise, et l'indignité de la créature reconnue, point d'autre solution possible pour Dieu, que de cesser de créer, ou que de créer alors quelque chose qui se continue, et qui continue précisément un passé où le mal s'est introduit. Avant la faute et avant la chute, Dieu ne continuait de rendre au jour qu'un être qui était toujours le même, toujours également digne du jour, et qui dès lors n'avait pas de passé. Maintenant, au contraire, la création continuée du monde implique la création d'un être qui se prolonge en arrière, dont l'existence ne consiste pas seulement à vivre, mais à avoir vécu et mal vécu.

Tel est l'aspect caractéristique que prend le problème de l'existence pour Racine. Comme Descartes et comme les Jansénistes, il pose en principe l'*indépendance* des parties d'une durée où Dieu s'oblige chaque jour de rendre le jour au monde, au lieu de le laisser à la nuit; mais d'autre part, il n'en sent pas moins l'absolue *dépendance* de chacun de ces moments nouveaux vis-à-vis d'un passé avec lequel Dieu s'oblige de les créer, de les *concréer;* si bien que dans l'univers racinien, comme dans l'univers bergsonien, ce qu'on appelle présent n'est pas seulement invention pure et incessante, mais préservation du passé et continuation du passé dans le présent.

Continuation, néanmoins, qui, pour Racine, loin d'avoir comme chez Bergson, la valeur d'un élan et d'une promesse, a au contraire la signification la plus tragique; car elle ne laisse aucun espoir, sinon qu'un jour, au lieu d'être rendu au jour, l'on soit laissé à la nuit du néant. Même Dieu ne peut pas faire que le passé n'existe pas, et que dès lors le mal ne continue pas d'exister et se répéter; même Dieu ne peut pas faire que les haines ne soient pas *obstinées*, et qu'elles ne se prolongent pas des temps révolus aux temps non accomplis :

Triste et fatal effet d'un sang incestueux (2), tout le drame racinien se présente comme l'intrusion d'un passé fatal, d'un passé déterminant, d'un passé cause-efficiente, dans un présent qui cherche désespérément à s'en rendre indépendant.

II

Qu'est-ce que le sujet de la *Thébaïde* ? C'est l'histoire d'un homme qui croit pouvoir s'affranchir du passé. Tous les autres personnages sont suprêmement conscients

---

(2) *Thébaïde*, Acte 4, Sc. 1.

de continuer en leur présent un passé qui s'achève en leurs haines ou leurs terreurs actuelles. Ce qu'ils sont ne s'explique que par ce qu'eux-mêmes ou leurs pères ont été :

Quoi, faut-il davantage expliquer mes pensées ?
On les peut découvrir par les choses passées (3).

Créon seul rêve d'un état où, dans l'actualité absolue que confère la toute-puissance il soit possible de s'affranchir d'un coup de cette fatale fidélité ; d'un état où,

Du plaisir de régner une âme possédée,
De tout le temps passé détourne son idée (4) ;

état royal qui serait celui d'un être capable de n'avoir pas de remords, pas de souvenirs, pas de passé, capable donc de n'avoir plus de destin ; où l'on puisse se livrer aux transports de joie que donne le sentiment de vivre dans un présent nu, lavé de toute souillure et si intensément réel que les événements écoulés n'y laissent pas plus de trace qu'un songe :

Ne me parle donc plus que de sujets de joie,
Souffre qu'à mes transports je m'abandonne en proie ;
Et, sans me rappeler des ombres des enfers,
Dis-moi ce que je gagne, et non ce que je perds...
Tout ce qui s'est passé n'est qu'un songe pour moi,
J'étais père et sujet, je suis amant et roi (5).

Transport étrange, où s'exprime un sentiment qui croit être de joie, mais qui est un désespoir qui s'ignore ; car le mouvement même par lequel l'homme présent a voulu en quelque sorte s'inventer lui-même et consacrer son indépendance, son actualité radicale, entraîne et consomme aussitôt son affreuse dépendance vis-à-vis de l'homme qu'il a été dès sa naissance et qu'il ne peut cesser d'être jusqu'à la mort :

Je suis le dernier sang du malheureux Laïus (6).

La tragédie racinienne, ou de l'impossibilité de se réduire au moment présent. Fidélité à la haine, comme dans la *Thébaïde*, fidélité à l'amour, comme dans *Andromaque*,

(3) Acte 4, Sc. 3.
(4) Acte 3, Sc. 6.
(5) Acte 5, Sc. 4.
(6) *La Thébaïde*, Acte 5, Sc. 6.

fidélité à la tradition, comme dans *Bérénice*, fidélité au sang comme dans *Phèdre*, le sujet de presque chaque tragédie de Racine consiste en la répétition et en la continuation inéluctable du passé dans le présent :

Il se déguise en vain : je lis sur son visage
Des fiers Domitius l'humeur triste et sauvage (7).
Vous ne démentez point une race funeste,
Oui, vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste... (8)
Fidèle au sang d'Achab... (9)

III

Andromaque est, par excellence, le drame du recommencement. La passion y est une « trace qu'on reconnaît » (10), une « blessure qu'on rouvre » (11) ; elle a pour objets des figures « dont on se souvient » (12), un être disparu que dans un être vivant l'on se reprend sans cesse à aimer : « C'est Hector. Voilà ses yeux, sa bouche... » (13).

Plus encore, *Andromaque* est un drame où les êtres n'existent que dans la mesure où ils « représentent » (14) des êtres qui n'existent plus mais qui, du fond de leur passé, doivent « se retrouver » (15), « revivre » (16) et se faire « reconnaître (17) en des êtres présents. Et si, comme Créon dans la *Thébaïde*, Pyrrhus est de tous les personnages d'*Andromaque* le plus significatif, c'est qu'il est la preuve vivante qu'il est impossible de se soustraire à cette *représentation* du passé dans le présent, et qu'il est non moins vain de vouloir saisir dans la passion un instant sans engagement et sans souvenirs. Car on ne saurait résister à la double pesée d'une opinion et d'une conscience qui ne veulent voir dans l'être qu'on est, que le prisonnier et l'exécuteur du passé :

Ah ! je vous reconnais...
Ce n'est plus le jouet d'une flamme servile :
C'est Pyrrhus, c'est le fils et le rival d'Achille,
Qui triomphe de Troie une seconde fois (18).

---

(7) *Britannicus*, Acte 1, Sc. 1. — (8) *Iphigénie*, Acte 4, Sc. 4. — (9) *Athalie*, Acte 5, Sc. 6. — (10) Acte 1, Sc. 1. — (11) Acte 2, Sc. 2. — (12) Acte 3, Sc. 1. — (13) Acte 2, Sc. 5. — (14) Acte 2, Sc. 4. — (15) Acte 3, Sc. 4. — (16) Acte 2, Sc. 4. — (17) Acte 5, Sc. 3. — (18) Acte 2, Sc. 5.

Ainsi tout ce drame n'est qu'une immense et infiniment complexe répétition d'un drame plus ancien. C'est un drame qui se joue pour la seconde fois. Phénomène gigantesque de mémoire, par lequel ressuscitent non pas seulement les sentiments, mais les existences. Aucune œuvre n'a exprimé plus complètement la puissance répétitive de la durée.

IV

Prolongement en arrière de la tragédie racinienne ; prolongement aussi en avant ; immenses espaces de durée entre lesquels elle se trouve resserrée. Car si Racine aime à situer ses personnages dans les temps reculés et sur un fond lointain, c'est d'abord sans doute parce que « le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous » (19) ; mais c'est encore parce que cet éloignement même, et le respect qu'il inspire, ont pour effet de placer événements et personnages dans une perspective *historique*, et de nous détourner de voir dans l'action le seul visage brutal de l'immédiat.

Andromaque et *Iphigénie* évoquent l'une et l'autre la totalité historique d'une époque, toute la longueur de durée d'un grand sujet épique, et dans ces deux pièces le sujet est le même ; mais dans l'une il se situe juste avant que l'action historique ne commence, dans l'autre juste après qu'elle se termine. *Andromaque*, c'est ce qui arrive quand l'Iliade a fini :

Ne vous souvient-il plus, Seigneur, quel fut Hector ?
Nos peuples affaiblis s'en souviennent encor (20).

Iphigénie, c'est ce qui se passe quand l'Iliade va débuter :

Et qu'un jour mon trépas, source de votre gloire,
Ouvrira le récit d'une si belle histoire (21).

Ouvrant ou fermant un *récit*, le moment de l'action perd donc presque entièrement sa valeur propre, sa qualité de seul moment « présent », son privilège d'être au moment même le seul moment réel. Sa « réalité » n'est pas assez riche en soi pour triompher d'un passé ou d'un futur, irréels sans doute, mais revêtus de toute l'opulence de l'histoire et de la poésie. Le moment racinien se trouve ainsi devenir l'esclave d'une durée antérieure ou postérieure qui l'aspire et le fixe en son extrémité. Extrême pointe d'un

---

(19) *Bajazet*, Préface.
(20) *Andromaque*, Acte 1, Sc. 2.
(21) *Iphigénie*, Acte 5, Sc. 2.

passé finissant, d'un futur, d'un monstre « naissant », il est comme étouffé entre deux murailles d'événements qui se rejoignent, qui déjà se touchent. Il n'a pas le temps d'être temps.

Le moment racinien est un point, mais dans le sens où l'on dit: C'est ici, en ce point, qu'a eu lieu le drame. Point de rencontre fatal de la ligne qui vient du passé et de celle qui vient du futur. Point où se heurtent et se confondent cause efficiente et cause finale.

V

Situés en un point sans durée, possédés par l'action actuelle, les personnages de Racine semblent néanmoins doués du pouvoir de se regarder *historiquement,* comme s'ils n'étaient pas seulement eux-mêmes mais encore nos contemporains. Ils sont la proie de l'immédiat, mais ils contemplent en même temps les causes et la fin lointaine du drame où ils sont engagés. Ils se voient *au futur* comme nous les voyons *au passé :*

Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'Etats,
Que pour venir si loin préparer son trépas ? (22)
Je prévois que tes coups viendront jusqu'à ta mère (23).
...Je prévois déjà tout ce qu'il faut prévoir.
Mon unique espérance est dans mon désespoir (24).

Le personnage racinien est comme Calchas:

Il sait tout ce qui fut et tout ce qui doit être (25).

Sa prévoyance ne diffère point de sa mémoire. Elle est de même nature. Elle tient, chez Racine, à une conception de la vie qui, tout en étant profondément différente de celle des Grecs, n'est pas moins fataliste que celle-ci: fatalité non plus externe, mais interne, qui situe à l'intérieur de l'âme les forces déterminantes. Elles sont dans l'être, elles sont de l'être, et si en même temps elles sont hostiles et funestes à l'être, elles n'en sont pas moins une source d'énergie sensible d'où découle ce que l'être est en chacun de ses moments. La prescience comme la mémoire ne consistent qu'à se rapporter à cette source dont l'influx créateur peut varier en intensité mais jamais dans sa nature. Monstre naissant ou monstre achevé, Néron dans le passé et dans le futur s'avère Néron.

---

(22) *Andromaque*, Acte 5, Sc. 1.
(23) *Britannicus*, Acte 5, Sc. 6.
(24) *Bajazet*, Acte 1, Sc. 4.
(25) *Iphigénie*, Acte 2, Sc. 1.

Prescience qui ne saisit pas seulement l'être en ses actions, mais en la nuance particulière d'émotion que lui réserve l'avenir. Les personnages raciniens ne se contentent pas de souffrir de leurs maux présents, ils s'éprouvent souffrant dans le futur :

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous ? (26)

Futur éternel, « coupe affreuse, inépuisable » (27) en laquelle les damnés du monde racinien savent qu'ils continueront de puiser dans l'avenir la science amère de leur passé :

Ainsi d'une voix plaintive
Exprimera ses remords
La pénitence tardive
Des inconsolables morts (28).

L'extrémité d'émotion à laquelle ils atteignent ainsi, a pour complément la plus poignante intensité de poésie : comme si, en reliant des états d'âme que sépare l'ordre des temps, en distribuant leurs passions dans l'espace de durée le plus vaste, ils les investissaient d'une signification absolue, celle non plus d'une faute ou d'un malheur actuels, mais d'un désespoir qui donne son nom à toute l'existence :

On saura les chemins par où je l'ai conduit (29).

Je m'en retournerai seule et désespérée,
Je verrai les chemins encor tout parfumés
Des fleurs dont sous ses pas on les avait semés (30).

VI

Le *sentiment du moi* chez l'être racinien : c'est celui d'un homme qui tombe dans un précipice, s'épouvante et se regarde pourtant de façon détachée et extraordinairement lucide, comme si sa mort future était déjà accomplie, et qu'il se voyait *au passé*.

La tragédie racinienne est une action *au passé*. Nous la saisissons moins dans son actualité, dans son immédiateté, dans le choc sensible, que dans la pensée réflexive et

(26) *Bérénice*, Acte 4, Sc. 6.
(27) *Athalie*, Acte 2, Sc. 9.
(28) *Cantiques spirituels*, 2.
(29) *Britannicus*, Acte 3, Sc. [illegible].
(30) *Iphigénie*, Acte 4, Sc. 4.

dans l'écho affectif qu'elle produit ensuite, médiatement et presque indirectement, en ses victimes et chez les spectateurs. Au moment où nous en prenons conscience, elle a déjà eu lieu. Elle apparaît foudroyante, comme l'éclair que l'on ne reconnaît que lorsqu'il s'est éteint et est devenu du passé. Par là la tragédie de Racine diffère de tous les autres théâtres, qui, par nature, donnent l'action dans un temps qui s'accomplit, qui est en train d'être. C'est un temps accompli qu'elle nous livre, et l'action qui s'y passe, y étant au fur et à mesure une action qui vient d'avoir lieu et qui est à chaque instant tout juste passée, il semble que nous assistions au processus par lequel les choses en fin de compte deviennent à nos yeux « fatales » et nous forcent à reconnaître qu'en effet elles devaient se passer comme cela. La fatalité racinienne a pour caractéristique ce *retard* de la pensée sur l'action qui revêt par contre-coup celle-ci de la couleur de plomb de l'inchangeable, et qui fait que toute contingence passée, ne fût-ce que d'une seconde, devient aussi nécessaire que la loi la plus générale. La fatalité racinienne, c'est le « Qu'ai-je dit ! » de Phèdre ; c'est de l'irréversibilité.

VII

Je connais mes fureurs, je les rappelle toutes (31).

Il n'est pas de lumière plus intense et plus cruelle que celle projetée par le sentiment du moi en l'âme des personnages raciniens. La conscience réflexive qui leur découvre leur être propre, leur révèle non pas seulement l'être qu'ils sont, mais l'espèce de continuité ou de progression dans le temps, qui les a fait devenir de plus en plus ce qu'ils sont. La lucidité particulière qu'ils apportent à cette connaissance, s'étend aussi loin que va leur passé. Elle fait surgir dans leur suite et développement toutes les pensées et actions qui sont issues du plus profond d'eux-mêmes pour les amener jusqu'à la situation extrême où ils se trouvent et dans laquelle ils s'appréhendent actuellement. Même elle remonte en deçà et semble chercher dans les ténèbres originelles un principe premier, une tendance prénatale, qui, dès avant leur existence, contenait cette existence en germe et attendait de se déployer en fureurs et en passions. Ainsi la conscience tragique se trouve-t-elle ici investie du pouvoir de se contempler en tout le champ de sa durée : elle s'y reconnaît monstrueusement ressemblante.

Mais il arrive aussi que, dans l'humanité racinienne, un être se trouve provisoirement préservé de cette fatale connaissance de soi. Il lui est alors mystérieusement permis

(31) *Phèdre*, Acte 3, Sc. 3.

de rester ignorant de ce qu'il est et de ce qu'il a été. Il vit pour un temps dans un présent qui n'a pas encore de passé. Et, de ce fait, il n'a pas encore de destinée ; car ce qu'il y a de vraiment fatal pour l'être humain, c'est le coup d'œil par lequel, en découvrant ce qu'il a été, il se trouve savoir ce qu'il va être ; prêt à consommer sa perte et son destin :

J'ignore qui je suis ; et pour comble d'horreur,
Un oracle effrayant m'attache à mon erreur,
Et quand je veux chercher le sang qui m'a fait naître,
Me dit que sans périr je ne puis me connaître (32).

Ou il arrive encore dans le drame racinien, qu'à la connaissance de soi succède soudain l'oubli. Il y a parfois un moment fulgurant où, dans le choc même de la catastrophe, tout s'efface et s'effondre, et où il ne reste plus dans la pensée qu'une sorte de conscience aveugle de l'instant présent. Le passé s'abîme, et l'être, face à face avec la brutalité de l'actuel, sent vaciller le sentiment de son identité :

Est-ce Pyrrhus qui meurt, et suis-je Oreste enfin ? (33)
Qui suis-je ? Est-ce Monime et suis-je Mithridate ? (34)

témoignages instantanés de l'être réduit à l'instant, arraché à la durée, qui révèlent combien le personnage racinien est essentiellement différent du personnage cornélien. Celui-ci n'existe que dans et pour le moment. Il s'y réalise. L'instantané fait monter sur ses lèvres, non une question, non un *Qui suis-je ?* mais une affirmation : *Je sais ce que je suis et ce que je me dois.* C'est qu'avec Corneille nous sommes dans un univers où Dieu a réservé sa part à la volonté humaine. Celle-ci tressaille d'aise à sentir en elle la parfaite identité du moment où elle veut et du moment où elle se sent vouloir : Je veux, donc je suis. Ce moment unique l'enferme, la complète et l'assure, lui donne plénitude d'existence. Mais le moment racinien, dès qu'il se trouve dérobé à la durée, n'est plus qu'un lambeau d'existence, un être discontinué, une sorte de tronçon, comme si en perdant le sentiment d'être une victime et une proie, l'être perdait en même temps la conscience de l'unité profonde qui, liant les différents moments de sa vie temporelle, faisait le sens de son existence et son vrai moi.

---

(32) *Iphigénie*, Acte 2, Sc. 1.
(33) *Andromaque*, Acte 5, Sc. 5.
(34) *Mithridate*, Acte 4, Sc. 5.

VIII

« Racine, dit Thierry Maulnier, va droit à ce qu'il y a de plus pur et de plus dur dans la vie et dans la mort, — dans la destinée. » D'où vient qu'on puisse ainsi parler de la *pureté* de la destinée racinienne, puisqu'il n'est rien de moins pur et de plus horrible que les visages successifs qu'elle paraît présenter ?

Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible ? (35)

Gardons-nous pourtant de confondre avec la destinée le *spectacle horrible* dont frémit, comme l'ombre de Minos, la conscience de Phèdre ; car il n'est que le spectacle offert à Phèdre par Phèdre, le jour sous lequel elle se voit dans les horribles et incessantes révolutions de sa vie sensible :

Je sentis tout mon corps et transir et brûler (36)

expérience de soi par soi, située dans le contact et le contraste de deux moments successifs, mais qu'aussitôt remplace une autre présence :

Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,

D'un sang qu'elle poursuit, tourments inévitables (37).

Au spectacle horrible, instantané, de l'expérience sensible, se superpose la conscience d'une réalité éternelle, continue, suprasensible, que Phèdre *reconnaît ;* réalité qui tant par sa nature que par l'étendue du champ de durée où son action s'exerce, n'inspire plus l'horreur que l'on a pour les choses impures, mais l'effroi religieux que font naître la présence et la persévérance du divin. Aussitôt la conscience traquée s'élève en une zone plus tragique encore, mais plus sereine, où elle acquiert elle-même une sorte de grandeur ; comme si, tout en se sentant engagée dans la misérable trame d'intermittences passionnées, de remords et de prémonitions, où « chaque moment la tue », elle se voyait d'autre part revêtue, non pas sans doute, comme chez les romantiques, d'un prestige de titan révolté, mais d'une dignité de victime sacrificatoire dans l'accomplissement des rites par lesquels se fait son destin. D'un côté elle est un être en proie à un temps palpitant, déchiré et discontinu, de l'autre, elle est l'être dont le destin est inscrit au-dessus des remous de la durée, dans la zone éternelle des volontés

---

(35) *Phèdre*, Acte 4, Sc. 6.
(36) *Phèdre*, Acte 1, Sc. 3.
(37) *Phèdre*, Acte 1, Sc. 3.

célestes, et dont le destin s'accomplit dans une autre zone, dans l'ordre de la temporalité providentielle, déroulement régulier, inévitable et serein de ces volontés. D'où l'existence de trois durées parallèles chez Racine comme chez les penseurs médiévaux : le temps discontinu des passions actuelles, le temps continu des accomplissements de la volonté divine, et enfin cette volonté elle-même en sa pure intemporalité.

IX

Si proche que soit de la conception médiévale cette superposition des temps chez Racine, il est un point par lequel elle en diffère ; et ce point est si important qu'il nous force de situer malgré tout Racine à l'antipode même de l'esprit scolastique. Ces trois temps sont bien ici comme là disposés en étages ; mais il y a dans la tragédie racinienne l'impression constante que ces étages se rapprochent, que ces plans d'existence risquent en quelque sorte de se joindre ou de se confondre. La triple existence des choses ne s'y découpe pas avec la netteté de lignes qui, chez un saint Thomas ou un Dante, permet de faire d'emblée la distinction de l'éternel, de l'éviternel et du temporel. Au contraire, elle a chez Racine quelque chose d'indécis et de troublé, qui fait du drame humain une longue méditation angoissée et presque un mystère religieux ; où il s'agit de savoir, non plus si la passion est passion, non plus même si le mal est mal, mais si les dieux ne sont pas malfaisants ou atteints eux-mêmes par le mal ; si enfin la discontinuité funeste des réalités humaines ne finit pas par s'étendre en hauteur, pour déborder en quelque sorte jusque dans l'éternité ; de façon que ce monde éternel dont l'image se dessine idéalement au travers de la férocité de la durée humaine, loin d'avoir la sérénité et la pureté qu'on se figure y voir, loin d'assurer, comme on voudrait le croire, la continuité d'une fin et d'un dessein à une existence qui d'elle-même est déchirée et pervertie, serait à son tour contaminé ou corrompu, serait un simple reflet projeté, dans les nuages, de notre tragique condition :

Barbares, arrêtez :

C'est le pur sang du dieu qui porte le tonnerre (38).

Cri où s'exhale la plus authentique angoisse religieuse. Soudain il ne s'agit plus d'une mère qui craint pour sa fille, mais d'une âme qui craint pour son Dieu. Nous sommes ici en présence d'une des peurs les plus indéfinissables et les plus profondes qui soient au fond de toutes les religions ;

(38) *Iphigénie*, Acte 5, Sc. 4.

la peur que dans le contact entre le divin et l'humain, qui est la religion même, il y ait quelque chose de périlleux, non pas seulement pour la créature, mais pour le divin lui-même; la peur qu'ainsi l'intangible ne devienne tangible, le clair ne devienne obscur et la pureté souillure. Que la foudre éclate et détruise une création sacrilège, ce n'est pas là le risque vraiment terrible; car même alors la transcendance reste, le divin, qui seul importe, est sauvegardé. Le risque, c'est que l'éclatement de la foudre soit le signal d'un anéantissement qui serait aussi celui du Ciel.

X

A l'extrême opposé de cette terreur, et comme si Racine avait dû traverser les plus profondes ténèbres pour déboucher dans la lumière, il y a, tout au bout de ce long tunnel qu'est la tragédie de *Phèdre,* la restauration soudaine du jour:

Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,

Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.

L'extraordinaire beauté de ces vers tient à la double image de l'aube qu'ils évoquent: l'aube, d'un côté, temps si cruel aux mourants, l'aube, d'autre part, si douce aux yeux de ceux qui continueront de vivre. Pour les uns, la clarté s'y dérobe, pour les autres sa pureté y est comme restituée. Dans la conscience de Phèdre la réalité de la paix et de la pureté ne se perçoit qu'au moment où elle doit leur dire adieu pour toujours. Elle se fait à l'extrême limite du désespoir. Elle *est* cette limite. La conscience du pur, du clair, du jour, ne s'obtient pour elle, comme quelque chose d'*intérieur à elle*, que lorsqu'ils se retirent d'elle, à tout jamais. Jusqu'alors le monde du jour et de la pureté n'avait existé que par implication, comme l'envers du monde de ténèbres qu'était son âme. Et voici qu'au moment de mourir, elle *voit* cette pureté, cette clarté, elles les voit comme son être vrai, mais qu'elle perd.

Extrême limite du désespoir, mais qui implique, non certes un espoir, à tout le moins pourtant une découverte et une croyance, disons même une foi : la foi en la transcendance, en un être dont elle a tenu l'être, en une clarté qui fait que sa ténèbre est ténèbre, en une pureté dont, par une angoisse dont elle est délivrée, elle a pu craindre d'avoir contaminé irrémédiablement la nature. Purgation par laquelle la conscience de l'éternité est atteinte, et qui aboutit donc à un acte de foi: Je reconnais l'éternel; mourante et par ma mort je lui fais hommage.

Cette éternité, elle en est exclue sans doute. Elle le sait. Elle n'y pense qu'en passant. Son sort dernier, son sort éternel importe tout à coup si peu auprès de la réalité immense en face de laquelle son humiliation l'abime. Il y a là quelque chose d'analogue à l'amour pur de François de Sales et de Fénelon : « O mon Dieu, disait un mystique de l'époque, que j'aimerais mieux n'être pas du tout, plutôt que vous cessassiez d'être. » (39) « O mon Dieu, dit Phèdre, que m'importe de n'être plus, puisque vous ne cesserez pas d'être, et d'être celui qui lave les souillures du monde, mais que les souillures du monde ne souillent pas. » Entier désintéressement de soi dans le sentiment de l'Etre qui est le *jour* et pureté suprême. Peut-être pourrait-on y voir l'action d'une grâce salvatrice ; peut-être, après tout, Phèdre serait-elle une chrétienne à qui la grâce *n'a pas manqué ;* peut-être meurt-elle sauvée sans qu'elle le sache, pour avoir ou en ayant rejoint, dans un élan d'humiliation absolue, le même état de néant amoureux auquel arrivent les grands contemplatifs. Fénelon ne disait-il pas que l'amour pur consiste à aimer Dieu dans l'indifférence de son propre salut, même si l'on sait qu'on va être damné ? Phèdre meurt, non sans doute dans l'amour divin, dans la *caritas,* mais elle meurt *désappropriée,* dans la résignation totale à la volonté divine. Son acte suprême, unique, est un acte de parfait abandon : elle meurt « esclave volontaire », et non pas « esclave de la mort » (40).

XI

Dans toutes les pièces de Racine jusqu'à la conclusion de *Phèdre*, l'idée dominante est celle d'un monde qui se révèle comme radicalement mauvais, et dont la survivance semble dès lors compromettre ou obscurcir la notion du Dieu-lumière et du Dieu-pureté. A force de ne voir dans la continuation du monde qu'une répétition des mêmes crimes et des mêmes passions, l'esprit finit par ne plus apercevoir dans le déroulement sombre des choses, que leur interdépendance. La durée tout entière d'un être n'est plus à ses propres yeux que comme un recommencement sans fin de ce qui le souille et de ce qui le tue. D'où le ton de plus en plus désespéré de ce premier théâtre racinien. Mais en *Phèdre* et à partir de *Phèdre* un renversement s'accomplit L'accent soudain ne porte plus sur la continuation inlassable de l'être, mais sur l'acte inlassable par lequel il se continue, et sur la dépendance de la créature vis-à-vis de l'acte par lequel elle est. Au-dessus de la chaîne sans fin de

(39) Cité par H. Brémond, *Histoire du Sentiment religieux*, t. 8, p. 418.

(40) *Cantiques spirituels*, 3.

causes et d'effets qui semblait engendrer la durée, se distingue la présence d'une Cause première qui joint miséricordieusement son éternité à l'instant; et par delà le désespoir qu'engendre la perpétuité indéfinie du mal, l'âme découvre soudain en sa dépendance infinie à l'égard de Dieu, une paix qui hausse l'instant jusqu'à l'éternité :

O grâce, ô rayon salutaire,
Viens me mettre avec moi d'accord (41).
L'âme heureusement captive
Sous ton joug trouve la paix... (42)

Ainsi la fatalité du passé-cause et du passé-mal se trouve conjurée par la reconnaissance d'une Cause qui transcende toute durée, et qui se retrouve immédiatement, presque miraculeusement, jusque dans l'instant de la mort, — de la mort de Phèdre, — puisque celui-ci, comme tous les instants, est don de Dieu.

Par là s'éclairent les vers magnifiques du même *Cantique,* sur la signification métaphysique desquels Ferdinand Alquié attirait l'attention dans un article récent des *Cahiers du Sud :*

Avant les siècles tu règnes;
Et qui suis-je que tu daignes
Jusqu'à moi te rabaisser ?

Vers qui reprennent, mais cette fois sur un ton purgé de toutes angoisses et de tout venin, la question fondamentale que se posait Racine dans les vers de la *Thébaïde* cités au début de cet article, et qui, à cette question, apportent presque une réponse. Car ce qui se découvre ici finalement, c'est, à travers le sentiment le plus intense de l'indignité humaine, le sentiment non moins intense de la prodigieuse dignité qu'incessamment confère à cet être indigne l'acte créateur qui *rend le jour au monde* et qui rend l'être à l'être.

Après cela il n'y a plus qu'à montrer les gestes divins de cette Providence créatrice dans les durées humaines. C'est ce que fera Racine dans *Esther* et *Athalie.*

GEORGES POULET.

---

(41) *Cantiques spirituels,* 3.
(42) *Cantiques spirituels,* 4.

LE VISAGE

(portrait de Joe Bousquet, par Hans Bellmer)

à Jean Ballard

Prise au piège d'un visage,
Une étoile de granit
Inonde ce paysage
Et veut y faire son nid.

Nébuleuse d'un désastre
Dont elle n'est qu'un lambeau,
Elle cesse d'être un astre
Pour éclairer ce tombeau.

Visage sur la muraille
Tout de pierre illuminé !
C'est sur un champ de bataille
Qu'avec lui cet autre est né...

Il s'arrache de la Terre
Et devient le survivant
Du vertige et du mystère
Dans un désert de grand vent.

Les pas de sa multitude
De lui seul vont s'approcher :
Ce profil de solitude.
Change en homme ce rocher...

— J'habite (dit ce visage)
Dans une autre profondeur,
A la pointe d'un langage
Dont la mémoire est la sœur.

« Je mesure ma présence
Au delà de mon regard :
Un abîme est sa défense
Sur ces chemins de hasard.

« Si j'étais, à hauteur d'homme,
L'enfant de votre clarté,
Je me verrais mourir comme
Si je m'étais déserté.

« Mais une forme plus pure
Se dénoue entre mes bras :
Fleur de feu sur ma blessure,
Je ne la nommerai pas...

« Quand j'émerge d'un silence
Par le mien ressuscité,
Cette voix, ma ressemblance,
Dédouble ma vérité.

« Je suis fait d'une parole
Qui déroule autour de moi
La spirale d'un symbole
Auquel ma nuit fait la loi.

« Ce masque d'or, cet échange,
Ce visage mis à nu,
Est-ce toi, ma forme d'ange,
Qui m'as enfin reconnu ?

« *Je m'entends et je m'écoute*
Où je suis, toujours plus loin,
Dans un monde que j'envoûte,
Mon épreuve, mon besoin...

« *Cet orage que j'allume*
Me dit qu'il fait toujours noir
Et que rien ne me consume
Quand je brûle sans me voir.

« *Suis-je celui que je hante*
Sur la piste de l'éclair,
Ce double de mon attente,
Ce dédale de ma chair ?

« *Dans le chant qui me traverse*
Je n'existe pas encor
Mais mon souffle ne disperse
Que les ombres du décor.

« *De toute cette agonie,*
De ce cœur sur mon amour,
Une obscure mélodie
Prolonge la fin du jour.

« *Pour veiller jusqu'à l'aurore,*
Je rassemble autour de moi
Ce visage que j'adore
Dans celui qu'il est pour toi... »

LOUIS EMIÉ.

MÉDITATION
SUR
"LA CONNAISSANCE DU SOIR"
de JOE BOUSQUET

A SUZANNE ANDRÉ.

D'autant plus maître de ses mythes qu'il ne les figure qu'en lui-même, un poète invente aussitôt la voix et le chant qui les contiendront — comme un miroir, le visage qu'il dédouble. Voix et chant: forme, possibilités et prolongements extérieurs du message. Il s'agit moins pour le poète de créer ou de recréer une forme (à laquelle l'essence et l'esprit du poème peuvent demeurer hostiles jusqu'à se refuser de la pénétrer) que de nous suggérer et de nous imposer l'ambiance magique, la lumière intérieure qui ont présidé à la venue au monde de cette forme — ambiance et lumière que le poème a pour mission de propager infiniment autour de lui.

S'« il n'y a point de pensée hors des mots », il n'y a pas davantage de poésie sans eux. Mais il demeure entendu que toute pensée poétique recèle d'avance son expression et qu'un poème, en quelque endroit qu'il se dissimule, finit toujours par tomber de l'arbre au moment voulu et dans la seule *écriture* qui le retenait encore dans les branches. D'avance, le poète pressent, devine, envisage les mots du poème qui le lui dicteront; appelés à la fois par le poète et le poème, ils s'inscrivent dans ce dernier sans le dénaturer ou le trahir. Devenus sur-le-champ la source et la substance du poème, les mots se confondent si charnellement avec lui qu'on ne peut plus les en séparer. Cette indispensable indivisibilité devient alors le poème lui-même et, si ce n'était suffisant, sa vertu cardinale serait de le faire à tout instant renaître de ses cendres, sans qu'il soit désormais besoin de l'isoler de sa musique, de ses charmes, de son mystère spirituel.

Mais qu'advient-il, alors, de cette pensée originelle qui éveille, dès l'aube, les mots dans leurs limbes silencieux et les conduit au grand jour de l'illumination finale ? Ce n'est point qu'elle soit ici sacrifiée; c'est autre chose : dès qu'elle se transmute en pensée poétique (tout comme un paysage, en matière picturale), la pensée toute nue consent à s'infléchir, à s'abandonner — elle change de règne. On ne peut tout de même point exiger d'un poème qu'il dégénère en démonstration ou en discours. Il existe, il doit maintenant exister assez de raisons indestructibles pour que la Poésie naisse, vive, respire, s'alimente toute seule, grâce à cette exterritorialité devenue la sienne par la reconquête de son autonomie. Pour gagner cet isolement, sans doute lui faut-il renoncer d'elle-même à des réalités, des séductions qui, jusqu'ici, lui tenaient lieu de bases de départ, de points d'appui. Hier encore, n'exigeait-on point de la Poésie qu'elle se fixât en permanence dans un « en-deçà » restrictif et commode ? — et c'était une commune mesure qui lui interdisait de donner à l'homme la vision de ses paradis retrouvés. Une pensée poétique (nous y revenons), tout naturellement issue de l'« au delà » de l'homme risque, tout au moins, de le précipiter dans une aventure dont il ne saurait préfigurer les lendemains. Mais cet « au delà » n'est-il point sans limites, ne suggère-t-il pas de toute évidence les innombrables possibilités que l'esprit contient en lui-même et dont il ignorerait, privé de cet invisible secours, les déserts infinis ? Emportée dans cet « au delà » et visitée par lui, toute pensée sera aussitôt traversée par un certain courant, le courant poétique. Rigoureuse, rationnelle, descriptive, sentimentale, discursive tout le temps qu'elle se confine dans l'« en-deçà » de l'homme, la voici, au contraire, qui se dégage brusquement de ses contingences, de ses servitudes en atteignant son « au delà ». Métamorphosée, elle s'incorpore tout naturellement au poème et lui restitue les pouvoirs de dépaysement, d'incantation et de prophétie qui, à l'origine, lui étaient hostiles sinon étrangers.

En lisant les poèmes de « La Connaissance du Soir », en se souvenant de certains propos du poète, on peut supposer (mais l'on ne fait ici que le supposer) que Joe Bousquet a parcouru à sa manière les étapes de ce même périple intérieur. Jusqu'où l'ont-elles conduit ?

Dans ces poèmes qu'il nous propose, ne nous transmet-il pas un message qui pourrait, aujourd'hui ou demain, tenir lieu de « réel absolu » ? Dans le monde fermé de ces poèmes, un murmure répond en nous à un autre murmure — celui qu'ils éveillent — et s'éveillerait-il s'il n'existait déjà ? Cette beauté dont ils démontrent la souve-

raine urgence n'est point la fille hasardeuse d'une improvisation temporelle. Elle dénonce pour nous une civilisation nouvelle de la Poésie, issue de ses plus fraîches expériences comme de ses devoirs les plus constants.

Le premier peut-être, Joe Bousquet a compris que le Surréalisme (ce « réel absolu », si l'on veut) pouvait survivre à lui-même s'il consentait, une fois pour toutes, à désorienter ses itinéraires. Certes, la « rosée à tête de chatte » a son prix ; comme à toutes les autres images surréalistes, on ne lui contestera point cette inattaquable suprématie qui l'autorise à défier toute « traduction en langage pratique » — partant, sa virtualité poétique. Mais à ce point où le langage s'émancipe avec une telle gratuité, que peut un homme devant lui ? Il a tôt fait sans doute d'épuiser, dans ce ciel vacant, tous les bénéfices d'une liberté sans visage, inactuelle qui, au lieu de l'affranchir totalement, l'accable d'autres chaînes : celles de son propre vertige.

D'un but que certains atteignaient trop systématiquement, Joe Bousquet s'est aventuré à faire un point de départ. Liberté ? Oui, mais en exhaussant son expression, en la contraignant à une efficacité poétique susceptible de transfigurer toutes celles dont le Surréalisme se prévalait. Au drame de la gratuité surréaliste, il a substitué celui de sa propre « surréalité ». Aux « au delà » dont il ne subsiste plus que des « cadavres exquis », il a substitué le sien dont il demeure le sourcier, le serviteur et le poète.

Toutes les merveilles que le Surréalisme a mis au service de la Poésie (écriture automatique, utilisation irrationnelle des « champs magnétiques » du rêve et des « vases communicants »), nous les retrouvons désormais, non point, certes, humanisés ou momifiés, mais comme autant de pouvoirs nouveaux, d'agents de transmission, de moyens dont la fin reste imprévisible. Avec le Surréalisme et Joe Bousquet, la Poésie a enfin conquis un de ces « dépassements » indispensables à son essence tandis que, dans le même temps (ou presque) (1) Rilke, à Duino, franchissait ses propres frontières, prenait du recul et se rejoignait dans ses extrêmes. Ici, dans le libre exercice d'une pensée délivrée, le langage mettait soudain à nu des univers jusque-là prohibés ; sa parfaite autonomie était bien faite pour exprimer la permanente création d'un monde endormi dans toutes les profondeurs de l'esprit, de l'imagination, capté à même ses origines les plus obscures, au sein même de la combustion des éléments. Ce que le Surréalisme faisait pour la pensée poétique pure et sa délivrance dans un

(1) Le premier *manifeste du surréalisme* date de 1924 ; et c'est l'année suivante que Rilke écrivait sa fameuse lettre à Witold von Hulewicz.

espace où elle se retrouvait à l'état brut, Rilke, là-bas, dans sa solitude toujours plus adamique, l'accomplissait aussi selon ses exigences personnelles et sa propre tessiture. Les « dépassements » rilkéens, la vertigineuse mythologie du poète, sa conception extra-divine de la mort ajoutent à ceux du Surréalisme une sorte d'équilibre et de stabilité; ils fixent un point de rencontre et de jonction qu'il ne tient qu'à nous de situer. Aujourd'hui, après les bouleversements et les cataclysmes dont nous venons d'être les acteurs et les spectateurs, ces notions d'équilibre et de stabilité, dans des « dépassements » acquis, peuvent constituer une sorte d'hygiène spirituelle non négligeable.

J'ignore jusqu'à quel point cette notion d'équilibre et de stabilité, cette involontaire préméditation se vérifient, *avant la lettre,* dans les poèmes de « La Connaissance du Soir ». On ne s'étonnera point qu'ils sacrifient sans cesse à une certaine tension intérieure de la forme, une égale précision du trait dans la recherche du but poursuivi, toutes choses qui entraînent obligatoirement le choix d'un moule exact (autrement dit, orthodoxe). Ce choix ne semble point, en l'espèce, fortuit ou accidentel: la pensée poétique, la sensibilité du poète sont autant d'éléments de fuite, impropres à la moindre capture. L'une tiraille l'autre dans un sens qui n'est pas le sien. Le langage surgit alors, arbitre du conflit. L'on peut croire qu'en la circonstance le langage va proposer un compromis. Sans doute. Mais ce compromis s'enrichit lui-même d'un appareil issu tout ensemble de la pensée poétique et de la sensibilité de celui qui la détient: l'une et l'autre expatrient le vocabulaire du poète en l'immobilisant. A ce moment précis où la pensée, ramenée par force sur un plan étranger par l'humanité du poète, n'avait d'autre choix que le délire ou le silence, un événement inespéré se produit: l'irruption du poème, sa « mise en place » instantanée dans une forme et un langage qui se créent mutuellement. Ce qui s'opposait et se déchirait, maintenant se rassemble, se noue, se résout. Le poème se tient à égale distance de la pensée qu'il préfigurait et de la sensibilité à laquelle il répond. Il gravite autour d'un astre lointain mais la lumière qu'il réfléchit suffit à transfigurer notre propre visage.

Il aura donc fallu, en quelques secondes, que l'accident du langage, ce pis-aller, se transforme en solution, la seule possible et valable. Pour que cette transformation ait pu s'effectuer, il aura fallu, de surcroît, qu'une certaine forme du langage intervienne et s'impose: celle qui contient sans étouffer, mesure sans réduire, presse les mots dans son moule sans les empêcher (au contraire) de brûler. Ainsi, *extérieurement* circonscrit, le poème, s'il en est

intérieurement un, prend aussitôt le large. La forme qu'il s'est choisie le réconcilie sur-le-champ avec les éléments impondérables qui l'ont poussé à se mettre au monde : elle s'insinue automatiquement dans la pensée poétique, et la sensibilité du poète s'y contrôle. Il y a eu simultanément capture, échange et métamorphose.

Pour autant que certains poètes aient pu vérifier cette démonstration, je ne prétends point que Joe Bousquet l'ait lui-même vécue. Mais, dès l'instant qu'un poème de « La Connaissance du Soir » m'incite à penser qu'il peut, involontairement, la faire sienne, est-ce vraiment un abus de pouvoir que de chercher à la lui imposer ?

Joe Bousquet n'a pas en vain écrit un jour que « la poésie était la langue naturelle de ce que nous sommes sans le savoir » ou encore que « le poème n'est pas l'expression de l'homme qui a reçu le don du langage, mais de l'homme qui le reçoit ». Il y a là, en puissance, tout un art poétique, et c'est celui-là qui entre en jeu dans les poèmes de « La Connaissance du Soir ».

Je ne sais qui a affirmé que l'art de Joe Bousquet « par cette résorption des mots rend présents l'indicible et l'ineffable » .Ne serions-nous pas les premières victimes de cet art, les premières dupes de ces poèmes si, de fait, nous ne nous attachions qu'à leur surface visible, leur épiderme ? Il n'entre, certes, aucun artifice dans le choix ni l'usage que le poète fait ici d'un vocabulaire élémentaire, limité aux mots les plus explicites, les plus *apparemment* dénués de contre-jour. Et, cependant, il est bien permis de douter que Joe Bousquet ait, à son tour, voulu « donner un sens plus pur aux mots de la tribu »...

Tel poète peut *contraindre* son langage à ne signifier qu'un univers bien déterminé; tel autre, au contraire, s'abandonne volontiers à ses tempêtes, à ses raz-de-marée. Celui-ci se circonscrit lui-même; celui-là se noie dans ses propres eaux : ni l'un ni l'autre ne sont condamnables. Joe Bousquet, lui, s'est tout d'abord dépaysé lui-même (ou surréalisé) ; il a rejeté aussi loin que possible les frontières de son humanité (à vrai dire ,il peut apparaître qu'elle n'en ait jamais eu...). Dès lors, rien qui ne soit, *à priori,* interdit à ses prospections ou à ses démarches. Mais ce perpétuel dépaysement, cette incessante reconstruction de son « moi » dans un monde qu'il lui faut à toute minute et à n'importe quel prix inventer ou découvrir, n'atteignent pas seulement sa personne morale, spéculative ou imaginative. Il va sans dire que, captant et concevant sa réalité dans l'écriture, le fait d'écrire constitue pour lui sa véritable

condition. Où d'autres exigeront du langage qu'il leur permette à peine d'affleurer leur apparence. Joe Bousquet survole d'un coup d'aile cette dernière et, porté par les mots qu'il décante et dépouille de toute leur pesanteur, le voici qui s'installe grâce à eux dans ses retranchements les plus extrêmes, dans un « réel » reconstitué — au cœur même de son cœur. « Je ne sais plus parler de ce qui m'est extérieur », a-t-il écrit, un jour; et encore: « Il aura donc fallu que tu inventes un langage pour te parler à toi-même... »

Grâce à un tel langage, Joe Bousquet nous persuade de l'authenticité de sa véritable existence; incarnant pour lui et pour nous la personne même du poète — son chant profond —, il cesse d'être une intention ou un objet: il devient un *acte*. A nous, de le traduire et de l'entendre, de l'interpréter et de nous en accommoder. Par bonheur, ce langage marche encore sur la terre; d'un autre pas que le nôtre, sans doute, mais il y marche tout de même. Le seul vocabulaire qu'il admet, pour autant qu'il nous soit de prime abord accessible, n'en a pas moins accueilli les miroitements, les ombres portées, les contre-jour, les *apparitions* de cet univers surréalisé. Dans sa prose, Joe Bousquet part sans cesse à sa propre découverte; sait-il lui-même jusqu'où les mots l'égareront, jusqu'où la phrase commencée épuisera une pensée qui ne tient plus que d'elle seule la chair dont elle est faite ? Où Paul Valéry liait sa pensée aux mots, Joe Bousquet voue aux seconds le sort de la première. Ainsi rejetée dans un labyrinthe qui lui est étranger, emportée dans un tourbillon qu'il ne lui appartient pas de maîtriser, la pensée de Joe Bousquet connaît une sorte d'*infini*. Dans « La Connaissance du Soir », la sensibilité du poète se met plus volontiers à nu; on l'y mesure et on la côtoie plus commodément sans que son champ d'expérience puisse, pour autant, se limiter. Le langage poétique de Joe Bousquet est celui d'un « voyant » installé dans ce qu'il voit, au centre même de sa création: le « *je* est un autre » de Rimbaud est ici peut-être dépassé puisque dans cet « autre » le poète témoigne de son véritable « je ». Poésie qui ne nous *donne à voir* que ce qu'elle a préalablement pressenti et conçu; poésie qui s'approprie l'« irréel » au même titre que le « réel »...

Il n'existe qu'un seul et même langage pour exprimer les deux temps, les deux modes d'une existence poétiquement amplifiée. Quelle solution choisir, quel dénouement apporter à ce drame qui reste celui dont toute poésie dépend ? Chaque poète possède les siens, qui valent ce qu'ils valent et qui constituent leur secret. Pour Joe Bousquet, l'on peut supposer que la solution et le dénouement consistent à envisager sur le même plan une certaine notion du réel et une certaine notion de l'irréel, à les confondre, à

donner à la première sa pâture de mots vivants, à la seconde l'assurance que ces mêmes mots ont toute licence de se désincarner, de participer à l'élaboration d'une vérité poétique, d'un système de connaissance. Et tout cela, avec le maximum de liberté... Il en résulte une poésie qui peut être *entendue* par tous parce qu'elle est extérieurement de plain-pied avec eux (et qu'au fond elle les dupe), et aussi et surtout une autre poésie, *une poésie seconde,* filigranée, qui ajoute aussitôt à la première ses privilèges, ses « charmes », ses arrière-pensées — l'essence même de sa surréalité.

Les poèmes de Joe Bousquet précèdent sans cesse la pensée qu'ils vont faire éclore : d'où, pour certains initiés, l'angoissante sensation de lire à même ces textes ceux des rêves que ces mêmes textes contiennent et mettent à jour.

En dépit de son accomplissement formel, un poème de Joe Bousquet n'est jamais *achevé.* Sa lumière est de celles qui n'en finissent point de nous parvenir. Elle parcourt le ciel sans y trouver sa place, et elle s'y meut comme dans son élément. Elle est celle d'une tournoyante nébuleuse qui, environnée dans son propre espace, ne devient planète qu'au moment où elle réussit à créer le sien. Joe Bousquet inscrit sa réalité dans toutes celles qui nous parviennent de ses poèmes ; venue de l'« au delà », elle nous oblige, un instant, à nous incarner dans celui que nous ne sommes pas encore, que nous deviendrons un jour. Cette poésie autorise les plus mystérieuses anticipations sur nous-mêmes ; en annulant ses propres distances, elle nous rapproche du météore et nous contraint à graviter autour de lui. Le temps d'un éclair, nous possédons nos « au delà » à travers ceux du poète.

On ne peut lire aucun des poèmes de « La Connaissance du Soir » sans être aussitôt plongé dans l'immobilité de l'hypnose. Si ces poèmes nous tirent de notre sommeil, c'est pour nous jeter dans un autre : singulière vertu de la Poésie lorsqu'elle peut atteindre sans subterfuge à ce haut degré de l'incantation. Le poète ne recourt à aucune complaisance étrangère afin de recréer, autour des mots, le mystère dont ils ont besoin pour nous faire tressaillir. Le mystère ne se laisse pas apprivoiser par des formules et l'on sait bien qu'une fois acquises et exploitées les surprenantes découvertes de l'écriture automatique, celles-ci ne pouvaient plus nous duper. Chez Joe Bousquet, le mystère coule de source ; il est inhérent à la condition même de sa poésie. Il n'est pas un système. On le respire, on le vit, on le partage : on n'y participe jamais complètement. D'aussi près qu'il est encore possible, on touche ici aux limites

de l'analysable, aux possibilités d'explication, — en un mot, à l'inexhaustible.

Mais est-il bien nécessaire d'analyser ou d'expliquer lorsque, au détour d'un poème, on se trouve tout à coup *en présence de Poésie ?* Jean Paulhan l'a dit avant nous : « Voici le lieu le plus commun du vague et de la contradiction... le mystère est essentiel à la poésie... » Lorsque je lis, par exemple, « Mon frère l'ombre », « Petit Jour », « Eucharia », ce qui m'importe, avant tout, ce n'est point la lettre, ou l'esprit, de ces poèmes ; les mots dont ils sont faits et qui se prolongent jusqu'à moi ; ces ombres veloutées qui les entourent et les déforment... Non ! Ce n'est point davantage les mots presque familiers dont ils sont nés, le dessin du vers ou de la strophe, cette enveloppe uniquement extérieure dont il m'est possible de caresser la chair (et que le premier venu peut s'approprier) — en bref, tout ce qui, dans un poème, reste éminemment vulnérable. Serait-ce, alors, les mouvements d'une pensée qui se cherche à travers ces mots, feint de la rencontrer pour la fuir plus vite ?

Ni ceci, ni cela ; le plaisir de ma lecture ira aussi loin que je le voudrais dans un monde qui existait avant lui et qu'il appréhende ici, *en toutes lettres*. Mais il m'arrivera aussi de rester sur ma faim, de fermer le livre au milieu d'un poème parce que, débordé par lui, j'aurai besoin de reprendre mon souffle, de laisser mon esprit errer à la recherche de ce visiteur inattendu qui se dérobe sans cesse mais dont la présence, désormais, pèse autour de moi. Entre celui que j'étais avant d'aborder tel poème et celui qu'il m'a fait devenir en le lisant, j'aperçois une contrée peuplée infiniment de tous mes fantômes.

Parce qu'ils appartiennent au domaine de l'inoubliable et de l'intraduisible, je retiendrai ces timbres assourdis, ces bruits de feuilles, ces pas de velours, cette mélancolie d'une cinquième saison, cette indivisibilité du chant et de l'émotion qu'il assume, cette pensée en quête d'un objet plus beau que son ombre et qu'elle-même... Mais j'hésiterai à prêter une vertu exacte, susceptible d'être désignée ou nommée, à tous ces éléments qui s'ignorent eux-mêmes — (la nuit ne sait pas qu'il fait noir ! !) — mais dont la fusion aboutit au miracle du poème. Je me garderai de donner une couleur, une heure, une patrie à cette lumière pour laquelle « *il ne fait jamais assez noir...* ».

Il n'y a que l'éclair qui assure à nos yeux le privilège de leur empire.

LOUIS ÉMIÉ.

LES MAINS ÉBLOUIES

Tout comme celle du célèbre Vatek, l'histoire de Serge Rezvani et de ses peintures prend naissance dans une minuscule miniature persane. Une miniature persane, ou si l'on veut, le visage inquiétant et mordoré que le scarabée promène dans ce grand palais secret où seuls les poètes sont admis à pénétrer, l'escarboucle dont les feux confondent ceux de l'aube et du couchant et qui met un point final au *Livre des Morts*. C'est de l'autre côté de ce monde des couleurs noires que nous voyons dès que nous avons fermé les yeux, que nous parvient comme le reflet mouvant d'une pierre chatoyante, immobile au fond de l'eau, cette peinture qui reproduit, à contre-fil, à contre-courant, sur la mauvaise planche d'une caisse d'emballage, une main éblouie par sa propre lumière.

Pour les hommes qui ne peuvent supporter la trop vive clarté du pays lointain d'où il nous est venu, Serge Rezvani a tenu à dissimuler tout le rayonnement de son imagination, « le fin fond des ors et des émeraudes », sous les apparences les plus humbles. Le rossignol se confond alors avec son nid de bois mort. La vertu cache ses larmes sous son masque de bure. Le papier sur lequel le peintre reproduit avant qu'il ne soit trop tard quelques-uns de ses plus anciens souvenirs, est enrichi par les mille empreintes des doigts du travail quotidien, le labyrinthe de nos peines indéchiffrables. Le bois où s'enfonce le clou rouillé qui tracera une gravure faite d'ombres et de dentelles, de soleils déchirés, de grandes artères éclatées, — un paysage animé où se mêlent à la longue, sous le travail obstiné du clou à la pointe rouillée, tous nos traits humains, est arraché à une vieille porte qui ne voulait plus se fermer. Ainsi se cache, derrière des visages sans autre beauté que leur rudesse naïve, la force pénétrante de cette magie qui les transfigure malgré elles. Ainsi se dissimule l'éclat d'un talent trop vif comme une main éblouie sous le hâle et la fumée de nos jours malheureux. « Elle se fit élever un palais qui ressemblait à un étang dans une forêt, car toutes les apparences réglées de la lumière étaient enfouies dans des miroirs... »

C'est par l'illustration de l'un des plus beaux et des plus limpides poèmes de la *Rose Publique* que s'est fait connaître en France Serge Rezvani qui n'a pas encore vingt ans. Ce poème de Paul Eluard est l'un de ceux qui laissent paraître avec le plus d'éclatante fraîcheur tout le mystère de leur origine. Il est l'exacte transposition de l'un des rêves du poète et la rosée de ce songe d'une nuit d'été ne s'est pas effacée : elle est demeurée intacte et toute brillante de feux au cœur de chacun de ces mots qui se sont ouverts sur le passage de la « plus belle des filles adorantes ». Et cependant, il ne s'agissait pas de recourir à la féerie un peu lassante des apparitions shakespeariennes ; mais plutôt à celle qui se donnait libre cours alors dans les cafés de la place Blanche où les garçons traçaient sur les trottoirs avec l'eau scintillante des carafes des signes que l'on cherchait encore à déchiffrer à la fin de la journée. Car la féerie, aujourd'hui, c'est notre vie quotidienne, la dure, légère et ineffaçable réalité. Une matière palpable comme la planche raboteuse couverte de graffiti au charbon et que l'on fixe par des crampons de fer à ce qu'il reste d'une vitre qui a volé en éclats. C'est d'un rêve, donc, que s'est peu à peu répandue dans la conscience du poète, toute cette substance colorée dispersée par un jeu de miroirs secrets comme de sensibles fuseaux prismatiques.

Paul Eluard nous rapporte lui-même, que peu après son retour à Paris d'un voyage dont il ne parle qu'avec réserve, il vit en rêve un château sur un paysage égyptien où rien ne manquait, ni la flore compliquée, ni les longues galeries prolongées par des marches immenses, interminables, comme un livre dont on ne voit jamais la fin, ni l'escarboucle toujours vivante qu'y promène le fantôme d'un très ancien scarabée. Au pied des marches, une femme mince et brune est accroupie. Or, le lendemain, en entrant dans le café de la place Blanche où il retrouve chaque soir ses amis, il reconnaît la femme qu'il a vue dans son rêve : elle parle de châteaux à construire : sa conversation apporte, semble-t-il, des précisions à la vision nocturne du poète.

Anecdote bien vite oubliée, jusqu'au jour où elle se reproduit d'elle-même, tout entière déjà dans le long titre du poème : « Et elle se fit élever un palais qui ressemblait à un étang dans une forêt, car toutes les apparences réglées de la lumière étaient enfouies dans les miroirs. Et le trésor diaphane de sa vertu reposait au fin fond des ors et des émeraudes comme un scarabée ». En fait, ce paysage d'une extrême fragilité et que le moindre souffle pouvait ternir, il reflète comme un miroir magique cette « vue » qui tremblait depuis longtemps dans la mémoire du poète, comme le salon au fond d'un lac. Cette vue, elle a été à nouveau impressionnée : un rêve l'a ranimée et une rencontre étrange lui confère une réalité visible à tous. Ainsi, que le poète le

veuille ou non, toutes ces images qu'il n'a fait qu'entrevoir autrefois, leur lumière qui s'est amassée en lui et qu'il a longtemps retenue prisonnière, revient brusquement colorer le mot banal dont il va se servir, rougir sous un vers que l'on voit s'enflammer d'une limpide lueur.

Le poème est alors clos, c'est un objet arraché à son univers natal. Il est posé au milieu de nous comme ces masques que l'on retourne en tous sens pour découvrir celui qui leur convient. Il vit dès lors de sa propre vie, de son seul rayonnement. Il entre dans ce monde étrange et tonique, tout chargé de reflets et d'arômes où les grands poèmes que nous aimons, semblables aux temples enfouis dans les forêts, aux dieux aveugles à demi-recouverts de lianes, poursuivent un rêve perpétuel, un assoupissement lumineux que viennent troubler au cours des âges les héritiers de ces hommes qui croyaient aux génies et aux enchanteurs. Et voici qu'un jour, nous voyons paraître dans la forêt Serge Rezvani avec sa planchette de bois mort, son clou à la pointe rouillée, son vêtement de bure et ses maigres couleurs disputées à la poussière d'un très long chemin. Il s'en vient interroger ce poème achevé, ce rêve pétrifié où la lumière de la forêt se réfracte comme dans un œil aux mille facettes et il grave dans un bois dont on ne voudrait pas même faire du feu, les dix planches dans lesquelles se sont fixées des formes qui n'avaient pas encore fini de hanter la mémoire d'un poème qui s'en trouve dès lors libéré (1).

C'est dans une maison lézardée, délabrée par les mauvaises habitudes et dont les pierres sont devenues si sensibles que la moindre pluie y laisse de longues larmes noires, qu'habite Serge Rezvani avec son ami le peintre Jacques Lanzman. Les murs de cette bâtisse déchue montrent des ossements rouillés, des lattes désunies, des taches qui s'enfoncent à perte de vue dans les parois salies comme des grottes qui se referment derrière vous lorsque vous commencez à rêver. Sous les verrières étoilées d'anciennes pergolas préraphaélites, un sculpteur que personne n'a jamais vu, a laissé d'énormes statues de plâtre semblables aux muses inquiétantes du premier Chirico. Une fourchette est plantée dans une cloison; des petites cueillers jaune d'œuf sont posées au hasard sur un pardessus violine. Il n'y a ni électricité ni eau dans cette maison dont le salon est séparée par une toile de tente sur laquelle Jacques Lanzman et son ami Rezvani essuient leurs pinceaux, et plus rarement, les objets de première nécessité dont la réunion ne recule pas les bornes de l'art brut, mais crée sans le vouloir le moins du monde une manière d'art insolite, à l'état pur.

(1) Galerie Maeght. Lithographie Mourlot.

Jacques Lanzman qui partage avec Serge Rezvani une vie dont il pourrait être amer de louer la radieuse insouciance est lui aussi un peintre qui a lui aussi une histoire. Voilà trois ans à peine, c'était un petit paysan, un de ces réfugiés qui se perdaient dans les montagnes du centre, du côté de la Margeride, pour échapper à la grande persécution générale. Il a des cheveux rouges comme la terre de la Margeride lorsque la bruyère cède sa place à la scabieuse. Quand il rentra à Paris, il ne savait rien. Il parlait le langage des paysans qui déchiffrent les signes célestes et, tout comme le dit S. Matthieu dont on est de ce côté-ci de grands lecteurs, savent quel sens il faut donner à la rougeur du ciel à la fin d'une journée pluvieuse. Un jour, un crayon de couleur lui tomba sous la main et il fit tout comme Baya ; d'abord un dessin grand comme une feuille de papier à cigarette. Puis le dessin s'agrandit à mesure qu'on lui apporta des tubes de couleur. Ce furent bientôt des cerfs-volants chamarrés comme des manèges chinois, et bientôt de grands panneaux qui fermèrent l'horizon aux amateurs de peinture. On vit des toiles de Jacques Lanzman à la Galerie Maeght ; on en verra ce mois-ci à New-York. Lanzman est comme tous les peintres aux cheveux rouges, un artiste fou de couleurs. Avec ses amis, il n'a de cesse que les critiques et les connaisseurs mettent un peu de pudeur à leurs digressions inopportunes et parlent avec un peu plus d'humilité de tous les problèmes qui se posent aux jeunes peintres d'aujourd'hui pour qui le secret d'un art qui se perd peu à peu, n'est rien d'autre que la tentative de retrouver la « peinture pure ».

Pour eux, pour leurs innombrables amis inconnus, la plus grande partie des œuvres peintes, de la seconde moitié du XVe siècle à la fin du XIXe siècle n'a que très peu de choses à voir avec la peinture. « Certes, disent-ils, on ne saurait dire que la Joconde est une œuvre décadente, c'est une œuvre parfaite, mais qu'a donc ce fameux sourire avec l'idée que nous nous faisons de la peinture ? » Jugement sommaire sans doute. Mais ces jeunes peintres ont des idées arrêtées, bien arrêtées et ils les expriment dans ce langage superbe et naïf où l'on reconnaît un écho des manifestes déjà anciens de Salvador Dali, et une réplique à ceux d'Isidore Izou.

« — Toutes les révolutions picturales ont servi à notre évolution, disent-ils et si nous arrivons aujourd'hui à l'apogée de l'art, nous revenons en même temps aux primitifs, aux Egyptiens, et non pas avec ce sentiment du morbide, de la chose unique que les peintres exploitent à en pleurer, à pleurer sur leur propre douleur. Nous autres, nous sommes absolument contre toutes les déformations de la nature, contre les yeux crevés et « contre pas d'yeux du tout »,

contre l'élément figuratif quel qu'il soit, car celui-ci implique l'élément littéraire et l'élément tragique qui sont tout de même trop faciles à exploiter. Le tragique est un artifice qui n'a rien à voir avec l'idée de la peinture; il s'y trouvera peut-être involontairement inclus, mais il ne peut rien y ajouter d'important. Il y a trop eu de peintres tragiques, mystiques, etc. Et tout cela est fini du jour où l'on a compris que nous sommes tous quelque peu tragiques. La peinture actuelle non figurative est également extra-littéraire et son aspect subjectif prime d'emblée sur la vision qu'elle nous offre. « Qu'est-ce que cela représente ? » demande le public. Il se pose d'autant plus volontiers cette question que ces formes sont souvent peintes avec des couleurs fondues et ternes qui vont jusqu'à nous suggérer un clair obscur. Ce sont des formes graphiques crispées sur un fond peint qui rappelle vaguement le ciel. On éprouve un vrai malaise en voyant une chose morte ou vivante déformée; il ne s'agit pas d'être de son époque et de faire de la non-figuration pour être peintre; il y a autant de mauvais peintres abstraits qu'il y a de mauvais peintres figuratifs. Devant tout ce qui nous paraît être des erreurs, nous autres, nous réagissons de la manière la plus saine et la plus directe. Vous allez dire : « Cette peinture abstraite, nous n'aimons pas ça, c'est sans intérêt, etc. ». Si vous ne l'aimez pas, nous non plus nous ne l'aimons pas, loin de là; aucun peintre abstrait contemporain n'est vraiment valable, mais il faut tout de même reconnaître le courage de ceux qui ont été les initiateurs de cette peinture et nous les soutenons plus que n'importe quel grand peintre figuratif d'aujourd'hui. L'avenir de la peinture est incontestablement la peinture sans sujet; elle sera non pas de la re-création, — il ne s'agit pas de déformer un verre et de recréer un autre verre à partir de cette déformation. Pas du tout. Ce sera la création intégrale d'un monde frémissant aux formes neuves et aux couleurs pures les plus magiques, les plus éclatantes.

Si vous aimez la musique, vous devez aimer cette peinture. Bach est un des musiciens les plus abstraits dont la musique n'est pas même subjective. On est dans l'enchantement en l'écoutant; on sera dans l'enchantement devant la peinture de demain...

Et c'est ainsi qu'ils furent amenés à peindre, le premier, Serge Rezvani les planches du poème magique d'Eluard et le second, Jacques Lanzman, ces coquillages et ces caroussels de couleurs liquides où sont emportées les images affolées d'une réalité qui ne sait plus du tout où elle va.

LOUIS PARROT.

THÉATRE VÉDIQUE

Le temps n'est pas si éloigné où l'on attribuait à Thespis et à Phrynicos l'invention du théâtre à peine antérieure, pensait-on, à la naissance d'Eschyle dont on dit encore communément qu'il a été le père de la tragédie.

Mais au fur et à mesure que l'éclectisme de nos historiens du théâtre les portait à annexer des chapitres nouveaux de l'histoire de l'humanité, la grande genèse nietzschéenne de l'art tragique dut céder devant l'exigence des faits. On rencontra brusquement en Chine un théâtre antique difficile à dater mais assurément antérieur, d'au moins quelques siècles, sinon d'un millénaire, à l'avènement d'Eschyle. Puis, les Indianistes, — Sylvain Lévi surtout — isolèrent dans les hymnes du *Rig*-Véda quelques fragments où l'on s'accorde aujourd'hui à reconnaître les vestiges de drames liturgiques peut-être antérieurs au quinzième siècle avant notre ère et presque contemporains de la dispersion, à travers le monde, des Indo-Européens, et de l'arrivée des premières hordes grecques en Epire puis dans le Péloponèse où elles se fondèrent aux Egéens du continent et des Iles pour devenir ces Mycéniens qu'évoque l'Iliade. « Cédant aux instances des dieux, le créateur du monde, Brahma, ajouta aux quatre vedas de la religion brahmanique un cinquième veda consacré au théâtre et qui reçut le nom de Nâtya-Veda. Le divin ouvrage ne fut pas communiqué aux hommes, mais le saint *risi* Bharata, qui dirigeait au ciel les représentations des Apsaras et joignait ainsi à ses connaissances théoriques une expérience consommée, résuma la substance du Nâtya-Veda dans une sorte d'encyclopédie en vers, le Nâtya-Câstra. Grâce à cette révélation, les poètes terrestres purent composer à leur tour des drames parfaits ». Ce furent des drames si différents en la forme des fragments rig-védiques, que personne ne

reconnut plus dans ceux-ci les ancêtres du théâtre indien et qu'ils furent définitivement associés au formulaire brahmanique.

Et voici que, peu avant la dernière guerre, M. le Chanoine Drioton, l'éminent égyptologue et directeur général du Service des Antiquités du Caire, révéla l'un des premiers, toute une mine de fragments dramatiques de l'Egypte ancienne, reculant au delà du second et peut-être du troisième millénaire avant notre ère les premiers essais de l'art dramatique méditerranéen. Incorporés pour la plupart dans les formulaires magiques, mais par chance si maladroitement, que le dialogue a conservé des marques indélébiles, ces textes pharaoniques permettent d'entrevoir tout un art dramatique d'essence plutôt liturgique et prenant appui avant tout sur les mythes d'Isis et d'Osiris. Les personnages humains n'y interviennent pas seulement comme des comparses, mais y jouent parfois un rôle pas très éloigné de celui que leur assignaient nos miracles médiévaux dans leurs rapports avec la Vierge. On ne peut encore apprécier l'importance qui était réservée au chœur; il est sûr toutefois qu'il ne fut pas toujours absent. Et le fait même que des thrènes entiers ont pu sans mutilation s'insérer dans des formules d'invocation garantit la valeur incantatoire de ces textes. Si l'on ajoute que la transcription répartissait en trois colonnes les noms des protagonistes, le dialogue et l'indication des jeux de scène, on ne doutera plus que c'est un art théâtral complet que M. Drioton (1) a remis à jour. Et cela permet de penser que le théâtre est une fonction nécessaire à un stade donné de l'évolution humaine.

Je ne désespère pas de trouver un jour dans les monuments épigraphiques crétois encore indéchiffrés le contemporain septentrional du théâtre égyptien et l'ancêtre, au moins pour une part, du théâtre grec. Des mythes comme ceux de la fille de Minos, Phèdre — dont l'étymologie « la lumineuse » à partir du grec *phaidros*, « brillant », n'est peut-être qu'un calembour — comme celui de Prométhée enchaîné au Caucase, ramènent bien souvent, pour les données fabuleuses de la dramaturgie grecque, aux sources crétoises-minoennes dont j'espère pouvoir un jour démontrer les affinités linguistiques avec la civilisation caucasienne-basque. (Déjà, dans des recherches fragmentaires, M. Georges Dumézil a pu expliquer le nom de la *labrys* — labyrinthos — la célèbre « double-hache » principal instrument rituel à Cnosse, par le mot cau-

(1) E. DRIOTON, *Le Théâtre Egyptien* (Ed. *La Revue du Caire*, 1942), et *Nouveaux Fragments du Théâtre Egyptien* (1948).

casien « la*h*var », hache magique ici, lance à deux branches ailleurs) (2). Il serait bien extraordinaire que la forme dramatique grecque elle-même ne fût en rien redevable aux Crétois auxquels les Hellènes empruntèrent la majeure partie de leurs arts.

Mais en attendant que ce mystère soit élucidé, nous pouvons amorcer l'étude d'une forme dramatique indo-européenne grâce à une comparaison des premières tragédies eschyliennes et des quelques fragments védiques.

Sylvain Lévi a démontré péremptoirement (3) que c'est par erreur qu'on a parlé de l'influence de l'art théâtral hellénique sur le théâtre indien. La dramaturgie indienne classique dont l'*Uttararâmacarita* de Bhavabhûti (4) nous donne un des plus beaux exemples, offre, tant pour les thèmes que pour l'affabulation et la forme littéraire, des caractéristiques propres que n'expliquerait en rien un contact avec la Grèce, contact au demeurant certain, même dans le domaine de la pensée, comme en témoignent entre autres les célèbres « Questions de Milinda » roi grec mythique, l'une des principales sources du bouddhisme.

En revanche, les travaux des philologues, des historiens et des mythologues dégagent de plus en plus les bases et la configuration d'une civilisation indo-européenne protohistorique, antérieure à la dispersion des Indo-Iraniens, des Hellènes, des Italo-Celtes, des Slaves et des Germains, frères d'une même famille ethnique dont on situe le berceau entre l'Oural et la Bessarabie. L'étude des mètres poétiques des Anciens, des Indiens et des Germains permettra de reconstituer la prosodie indo-européenne (5), confirmant sans doute la prémonition que nous avons pu en avoir en entendant Rabindranath Tagore scander magnifiquement ses vers indiens. Une telle ambiance autorise à penser que ce n'est pas le simple hasard qui a commandé les affinités des formes dramatiques eschylienne et védique. La simple lecture des fragments isolés par Lévi — reproduits ci-dessous en une transposition qui cherche à retrouver le rythme original — suggère l'impression que la forme proto-indienne qu'ils conservent s'édifie sur l'antagonisme d'un personnage — humain ou divin — et d'un chœur — de dieux ou d'esprits — qu'on pourrait appeler actif parce que participant directement à l'action, en présence d'un

---

(2) G. DUMÉZIL, *Labrys*, in *Journal Asiatique*, oct.-déc. 1929.
(3) S. LÉVI, *Le Théâtre Indien* (Bibl. de l'Ecole des Hautes Etudes).
(4) Trad. N. STCHOUPAK (Ed. *Les Belles Lettres*, 1935).
(5) Sur tous ces points, cf. mon *Avenir du Théâtre* (*Savel*, éd. 1947).

second chœur que j'appelerais volontiers passif et qui représente la foule des officiants ou fidèles. A ce dernier détail près, on aperçoit la quasi identité de ces éléments dramatiques avec la forme eschylienne dans ses parties les plus archaïques où le dialogue ne met aux prises que le protagoniste et le chœur.

Ainsi, le rôle des deux chœurs védiques est immuablement caractérisé. Tandis que le « chœur passif » se borne à appuyer, à confirmer le protagoniste qui a porté l'action et soutenu le procès au nom et à la place de la communauté humaine, le « chœur actif » est un personnage collectif dont la lutte constitue le drame même, fonction qu'assume primitivement le chœur grec avant d'en être réduit au rôle plus effacé du « chœur passif » indien. Peut-être est-il permis de penser que cette double fonction du chœur védique n'est pas sans relations à la fois avec les deux fonctions du chœur grec qu'on note dès Eschyle, et sa scission qu'on croyait récente en deux demi-chœurs aux avis opposés, l'un confirmant, l'autre infirmant l'opinion du protagoniste. Peut-être trouvera-t-on là un commencement d'explication de l'ambiguïté du rôle des choreutes grecs à la fois protagonistes étrangers au public et représentants du public dans l'orchestra, fonctions inconciliables qu'on rencontre bien séparées dans l'Inde védique quelque mille ans avant les tragiques athéniens.

PAUL ARNOLD.

RIG-VÉDA III, 33

Viçvamitrâ, prêtre des Bharatas, prie deux rivières, la Vipaç et la Çutudri, qui coulent vers l'Indus (Sindhou) d'ouvrir un passage à la tribu en quête de territoires :

VIÇVAMITRÂ

S'élançant du sein des montagnes, sans contrainte,
comme deux cavales en liberté luttant de vitesse,
semblables à deux vaches léchant leur veau,
la Vipaç et la Çutudri roulent leurs flots lactés.

Lancées par Indra vainqueur de l'Hydre,
cherchant un cours libre, comme deux chevaux à
[l'attelage,
luttant de vitesse vous accourez vers l'océan,
et vous allez, gonflées de vagues, l'une vers l'autre,
[ô belles.

J'ai cherché les rives de la Sindhou, mère des mères,
et nous vînmes à vous, ô bienheureuses,
larges rivières, couple de vaches léchant leur veau,
retournant vers votre mère commune.

LES RIVIERES

Nous que tu vois gonflées de lait, courant
vers notre mère par les dieux formée,
nul ne nous peut retenir dans notre course
[fougueuse.
Que souhaite le prêtre qui nous invoque ?

VIÇVAMITRÂ

Arrêtez-vous sur ma parole sacrée;
obéissant à la loi, suspendez votre course !
C'est à la Sindhou que va la ferveur de ma prière;
implorant vos bontés, je vous invoque.

LES RIVIERES

C'est le foudre d'Indra qui nous fraya la voie;
il abattit Vritra tenant les eaux captives;
c'est le Soleil aux belles mains qui conduisait son
[char;
sa geste bienfaisante a tracé notre cours.

VIÇVAMITRÂ

Eternellement sera célébrée la geste héroïque
d'Indra perçant le dragon Ahi;
de son foudre il brisa les chaînes,
et jaillirent les eaux se frayant la voie.

LES RIVIERES

N'oublie pas, chantre, ces hautes paroles
que proclameront les races futures;
poète, dans tes hymnes, soit déférent à notre égard.
Ne nous déprécie pas chez les hommes et sois béni !

VIÇVAMITRA

O mes sœurs, écoutez la voix du poète
venu de loin vers vous sur son char.
Courbez-vous bas, plus bas que l'essieu,
pour qu'aisément il franchisse vos ondes.

LES RIVIERES

Sois obéi, poète ! écoutons tes paroles !
Tu es venu de loin vers nous sur ton char;
je veux que tu me courbes comme femme au [sein gonflé;
je veux m'ouvrir à toi comme la vierge à l'époux.

VIÇVAMITRA

Que les Bharatas en quête de troupeaux vous [traversent
pressés par Indra dans leur course hâtive !
Puis que roulent impétueux vos flots;
déesses, j'implore vos bontés.

LE CHŒUR DES BHARATAS

Les Bharatas en quête de troupeaux ont franchi les [rivières :
le poète obtint la faveur des rivières.
Gonflez-vous à présent de toute votre force,
gonflez vos flancs, eaux généreuses; élancez-vous !
Que la vague emporte les tampons de vos jougs,
brisez vos barrières, vaches bienfaisantes,
immaculées, que soient pleines vos mamelles !

RIG-VÉDA X, 108

Saramâ, messagère d'Indra, vient réclamer aux démons Pânis les vaches célestes (nuages) qu'ils ont dérobées :

CHŒUR DES PÂNIS

Venant vers nous par un chemin si long, que désire
[Saramâ ?
Que veux de nous Saramâ ? Pourquoi sa hâte ?
Comment as-tu franchi les flots de la Rasâ ?

SARÂMA

Messagère d'Indra, je viens à vous, Pânis,
pour réclamer vos grands trésors.
C'est pourquoi je suis à l'abri de la crainte,
c'est ainsi que j'ai traversé les flots de la Rasâ.

CHŒUR DES PÂNIS

Qui donc, ô Saramâ, est cet Indra ? Comment
est-il, lui dont tu es la messagère venue de si loin ?
Qu'il vienne pour que nous fassions amitié avec lui
et qu'il soit protecteur de nos troupeaux !

SARAMÂ

On ne peut le duper ; c'est lui qui duperait,
lui au nom de qui je suis venue messagère de si loin.
Les rivières les plus profondes mêmes ne peuvent
[le cacher.
Frappés par lui, vous mourrez, ô Pânis.

CHŒUR DES PÂNIS

Ces vaches, ô belle, que tu réclames,
elles volent jusqu'aux confins du ciel.
Qui les rendrait sans combattre ?
Nous avons aussi des armes pointues.

SARAMÂ

Vos paroles sont vaines; vos corps misérables
fussent-ils, ô Pânis, impénétrables aux flèches,
le chemin qui mène à vous fût-il inviolé,
Brihaspati, maître des prières, ne vous épargnerait
[pas.

CHŒUR DES PÂNIS

Ce trésor, ô Samarâ, est caché dans la pierre,
ce trésor de troupeaux et de richesses.
Les Pânis le gardent et ils savent le garder.
Désert est le lieu où tu es venue.

SARAMÂ

Viennent donc les Sages excités par l'ivresse du
[Soma,
viennent les dieux Angiras, les Navagvas et Ajâsya !
Ils se partageront les vaches de vos étables,
et les Pânis dégorgeront leurs paroles mensongères.

CHŒUR DES PÂNIS

Si tu es venue à nous, ô Saramâ,
ce fut sans doute sous la contrainte du dieu.
Tu seras ma sœur aimée, ne t'en vas pas.
Nous te donnerons, ô belle, une part du troupeau.

SARAMÂ

Je ne connais pas ces mots de sœur et de frère.
Indra les connaît et les féroces Angiras.
Ils veulent les vaches et ils ont désiré
que je vienne ici. Hors d'ici, Pânis, allez au large !

LE CHŒUR

Loin d'ici, Pânis, au large !
Sortent mugissantes les vaches, suivant la loi,
les vaches qu'ont découvertes dans leur retraite
Brihaspati et Soma et les Sages inspirés.

(*Traduction Paul Arnold*).

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

JEAN TARDIEU

> *« Le reflet d'un inconnaissable incendie*
> *sur les figures de tous les jours... ».*
>
> J. T.

L'œuvre de Jean Tardieu illustre si évidemment une méthode qu'on est tenté à première lecture de lui dénier tout caractère lyrique. Cette poésie concertée et « fruit du savoir » satisfait si bien l'entendement que l'on s'étonne quelque peu d'être si vivement ému. Qu'une démarche de la connaissance s'avère aussi passionnée qu'une aventure du cœur, que le seul fait de l'évoquer soit aussi propre que le souvenir des fureurs amoureuses à déclencher avec une telle violence le mécanisme des images et du verbe nous le vérifions à lire Tardieu. Sa poésie nous offre un exemple à peu près parfait de sensibilité intellectuelle.

Jean Tardieu, dont les premiers poèmes publiés seulement dans le recueil *Accents* en 39 remontent toutefois à 24, ne paraît pas s'être complu comme trop d'écrivains de sa génération dans l'exercice gratuit et souvent stérile des pouvoirs de l'esprit. Il ne s'est jamais appliqué à provoquer ou à déformer la vision, encore moins s'est-il illusionné sur les jeux exaltants de l'écriture au point de les tenir pour un phénomène de glossolalie, il est singulièrement demeuré maître de lui-même et de ses moyens, mesurant ses propres limites sans pour autant s'en accommoder, sans consentir

aux fallacieuses méthodes par quoi la plupart des poètes se proposaient alors de les abolir. Loin de nier ce qu'il est convenu d'appeler le Surréel mais le tenant pour une matière brute et première, Jean Tardieu n'a pas entendu se dérober au devoir de la dégager. Certes, le propre de l'expérience du poète est d'être purement intuitive et ce serait lui refuser toute portée que de ne point accepter comme tel le « coup de foudre » il n'en reste pas moins que tout artiste conscient de la fonction qu'il remplit n'aura de cesse qu'il n'ait élucidé ses propres transes et redécouvert l'architecture du message incohérent qui lui fût donné. Ce qui fait la grandeur de Tardieu, c'est que dans une période de narcissisme pseudo-contemplatif ou de verbalisme soi-disant dyonisiaque, au temps de l'exploitation par les uns des ascéses mystiques et par les autres du Freudisme ou de l'idéologie révolutionnaire, il a assigné à la Poésie des fins pratiques qui ne diffèrent pas essentiellement de celles que poursuit la science car elles tendent elles aussi à l'élucidation de tout mystère, à l'humanisation du monde. Alors que trop de recherches dites d'avant-garde sont en fin de compte obscurantistes Tardieu est manifestement un poète du « Parti des lumières ».

« Depuis longtemps, écrit-il dans *Figures*, la cruelle et touchante maladresse de l'univers l'attendait pour être guidée, informée, peut-être rachetée, en tout cas délivrée de sa solitude tragique et de l'impossibilité de communiquer. » L'artiste doit en somme s'employer à donner une conscience à l'univers et, ce faisant, il se délivre et délivre les autres de l'angoisse et de la peur. De l'instinct à l'intelligence se développe ainsi, pour parler comme Francis Ponge, « la rédemption des choses dans l'esprit de l'homme ». Tardieu se relie ainsi à la plus pure tradition humaniste de l'art français : « De Rameau à Ravel, de Poussin à Cézanne se poursuit une puissante montée de l'homme vers un moment idéal qui serait celui de la soumission totale du monde à l'esprit — je veux dire à cet esprit de la matière qui n'a pas absolument besoin d'une filiation théologique pour éprouver sa relation à la totalité et son incompréhensible origine, car il est à soi-même son commencement et sa fin. » Sans doute nul poème, encore que Mallarmé l'ait désespérément souhaité, ne nous apportera jamais le dernier mot mais il est des moments d'élection que l'art peut perpétuer : « Et tout à coup notre cœur s'arrête. L'enchanteur a trouvé : terre, mer et ciel, *le monde vient de basculer dans l'esprit* ».

Réduite ainsi aux formules qui en définissent les intentions la méthode de Tardieu risquerait d'être tenue pour didactique. C'est compter sans la passion qui sous-tend sa poésie car le propre de la connaissance poétique est de

connaître tous les tâtonnements, toutes les tendresses, toutes les inquiétudes. Certes, le poète (et le poème) n'est *achevé* que dans la mesure où il dépasse ce stade, sans quoi il n'est qu'élégiaque et velléitaire, mais les faiblesses qu'il surmonte, la victoire qu'il remporte sur lui-même, en somme ce passage de la passivité sentimentale à l'activité rationnelle, le fait même qu'il n'est plus cri ou confession mais œuvre d'art dont les autres hommes pourront faire usage, tout concourt également à lui donner son accent authentique et humain. Alors que le didactisme ne fait qu'exploiter une expérience vécue la poésie de la connaissance nous fait partager toutes les angoisses, toutes les vicissitudes d'un combat en cours. Il en va ainsi chez Tardieu qui ne se satisfait jamais de la beauté sensible parce qu'elle est la proie du devenir :

(Ah ! vivre — éclatement de toute écorce !)
Mais l'ordre est quelque part avec l'espace
illuminé par son vrai nom : Amour !

A l'inverse de ces poètes qui en proie à une horreur (ou un plaisir) morose se contentent d'écouter « ce que dit la bouche d'ombre » Tardieu nourrit le désir insensé d'être lui-même cette bouche :

Un être grave et douloureux
qui vient du fond des âges
un être lourd et malheureux
remonte jusqu'à mon visage,
emprunte ma voix pour parler...

De là vient que beaucoup de ses premiers poèmes rejoignent par leurs qualités comme par leurs défauts ce ton des odes dites pindariques dont l'histoire de notre lyrisme offre tant de déplorables exemples mais qui jusque chez un Lamotte ou un Lebrun ne correspondait pas moins à un certain souci de poésie *sybilline,* c'est-à-dire de prise de conscience cosmique, beaucoup plus ambitieux que les commentaires à fleur de peau de nos romantiques. Je n'ai point ici le loisir d'insister sur les artifices formels de Tardieu mais j'estime que tous, même les plus insolites pour un amateur de la poésie actuelle, correspondent à une nécessité de sa nature et de ce fait se justifient. Aussi bien cette rhétorique souvent trop pompeuse à notre gré est elle une manière de rituel, elle est comme le requiem d'un monde crépusculaire où le Grand Pan est bien mort, où l'homme se doit de réinventer le visage de ses dieux :

Un monument dans la fuite du jour
se penche, au bord de mourir fleuve et poudre.
Ah ! maintenez, mes regards, cette tour
debout, loin des pensées qui la veulent dissoudre !

Maintenir, alors que l'homme est lui-même le plus instable des êtres, la stabilité de l'univers, en dégager par delà les apparences fugitives la « figure » éternelle, telle est la tâche d'« informateur » du monde qu'entend assumer le poète :

Tout sera dispersé, le monde et l'homme !
soupire le fidèle amoureux. Je révère
cette richesse énorme et fragile, qui tient
dans un coup d'œil ! Les dons du ciel descendent
une poussière d'or profondément mêlée !

Encore une fois ce lyrisme si ambitieux ne se leurre jamais sur ses limites ; il ne se paie pas de mots mais pas davantage d'idées ou de sensations ; il éprouve scrupuleusement les données de l'expérience sans la moindre exaltation mais avec une constante ferveur : « *Ce sont des mains d'aveugle qui vont voir* » écrit-il, et cette phrase exprime non la précarité mais la puissance même de l'espoir si mince soit-il au moment où nous l'affirmons. Et de même l'angoisse de la mort concourt elle à rendre plus précieux les moments où l'homme a conscience de n'être plus isolé dans le monde :

Scintille, ô plaisir de l'heure qui brûle !
O pressentiment, rends le jour léger !
. . . .
Plus près que notre cœur mais plus loin que la terre,
comme du fond d'un gouffre, à travers mille échos,
au vent du souvenir nous parvient le tonnerre
d'un lourd fleuve en rumeur sous l'arbre et sous l'oiseau.

Dans le dernier recueil de Tardieu, *Jours pétrifiés* (1), s'affirme une telle unité d'inspiration qu'un poème comme « Incarnation » reprend exactement les thèmes d'*Accents* et que les poèmes de la clandestinité peuvent s'intituler « Les dieux étouffés », expression qui est de tous points conforme à son système du monde. C'est par de tels recoupements bien plus qu'en se fondant sur des réussites de détail que l'on

(1) Gallimard.

vérifie l'authenticité d'un poète. La finale d'*Oradour* et de *Défaite de la mort* signifient désormais que pour Tardieu « l'être grave et douleureux » auquel il se proposait de prêter sa voix n'est pas simplement une entité métaphysique. L'inquiétude qui l'habite est toutefois demeurée aussi vive que par le passé et elle anime les textes intitulés « Six mots rayés nuls » qui comptent parmi les plus ésotériques et cependant les plus émouvants qu'il ait écrits à ce jour :

Pour gagner les terribles faveurs de l'abîme
arbres nous monterons par le dedans jusqu'à nos fleurs.
Alors le vent. alors l'automne, alors
notre accomplissement sera
cette chute légère, heureuse, désolée.

Ou celui-là qui est peut-être moins secret mais qui a l'avantage de définir non plus une attitude morale mais une attitude intellectuelle :

Quand la nuit de mon cœur descendra dans mes mains
et de mes mains dans l'eau qui baigne toutes choses
ayant plongé je remonterai nu
dans toutes les images :
un mot pour chaque feuille un geste pour chaque ombre
« c'est moi je vous entends c'est moi qui vous connais
et c'est moi qui vous change. »

Ne sont-ce pas là des moments où « l'univers bascule dans l'esprit » ? Le fait même que ces poèmes intellectuels ne sont pas logiquement explicables montre assez qu'ils ne versent pas dans le didactisme et qui prétendrait pourtant qu'ils parlent seulement au cœur ? Que l'on puisse s'interroger ainsi sur la nature du lyrisme de Tardieu, alors même que sa qualité est évidente, voilà certes qui est assez déroutant mais c'est à de tels signes que se mesure la valeur d'une œuvre. Je conviens qu'il est assez difficile de s'éprendre de la poésie somme toute assez sévère de Jean Tardieu mais je ne conçois pas que l'on puisse jamais s'en déprendre.

LÉON-GABRIEL GROS.

PROBLEMES DU CINEMA

IV. - LA MUSIQUE ET LE FILM

L'actualité nous offre une forte tentation : celle de reparler des rapports du roman et du cinéma à propos de la *Chartreuse de Parme* mise en celluloïd. Mais quoi ! Il n'est rien là qui puisse modifier mes vues et mes positions telles que je les avais exprimées dans une chronique provoquée par le film du *Diable au corps*.

Penchons-nous donc plutôt sur un des problèmes du cinéma que nous n'avons pas encore abordés : celui de la musique.

Muet de naissance, le cinéma éprouva tout de suite un impérieux besoin de sonorité. Cela se comprend : l'homme a horreur du silence et de l'obscurité. Il lui fallut donc boucher ce grand trou noir entre lui et l'écran. D'où ce simple piano, puis ces petits orchestres, ces bruiteurs, ces harmonies imitatives que nous avons connus au temps du « muet » et qui accompagnaient le déroulement du film.

Mais le cinéma est sorti de son mutisme, il a été doué du son et de la parole. Or, il a conservé la musique d'accompagnement, il l'a même incorporée au film. Et l'on comprend moins bien. Mais on pense qu'il faut comprendre.

S'en remettre à la force de l'habitude, à la routine, cela n'est pas une explication, ou bien elle est frivole. Car, en se mettant à « parler », le cinéma rompit avec des habitudes bien plus fortes que la musique. Non, il n'y a pas d'effet sans cause.

Musique et cinéma seraient-ils inséparables de nature ? C'est la première cause qu'on entrevoit, mais elle aurait un caractère mystique, rigoureusement incontrôlable. Rien d'analogue, en effet, dans le cinéma, à la danse ou à la chanson : celles-ci peuvent à la rigueur s'exprimer seules, mais il est évident qu'elles sont alors orphelines, le rythme de l'une étant consubstantiel au rythme de l'autre. Au contraire, nous voyons bien que le cinéma parlant peut parfaitement se passer de musique. Nous pensons même que,

tirant comme il fait de plus en plus vers le réalisme, sa logique voudrait qu'il ne produisit d'autres bruits que ceux de la réalité qu'il reproduit.

De ce souci même du réalisme on ne peut pas tirer une raison valable de l'emploi de la musique, puisque la mécanique du cinéma lui permet d'enregistrer tous les bruits de la nature sans recourir à l'imitation par un orchestre.

Faut-il penser que le cinéma, ce nouveau moyen d'expression, si riche en possibilités de mouvements, images, sons, couleurs et bientôt relief, reprend à son compte, dès l'abord, le vieux rêve du spectacle complet ? On comprendrait la tentation, et l'explication serait tentante. Mais en fait nous n'avons jamais rien constaté de tel.

Même s'il en était ainsi, je dirais que le cinéma se trompe. Tant d'esprits créateurs ont été hantés par l'idée du spectacle complet, de Wagner à Lorca ! Mais personne n'a entendu dire qu'un tel spectacle ait jamais été réussi. Cela tient sans doute à ce que le « genre » spectacle-complet n'existe pas. Car les genres, quoi qu'on en dise, existent : l'opéra, le vaudeville, le roman, la tragédie et tant d'autres. Ils peuvent passer, ils peuvent mourir, mais ils existent, et ils sont irréductibles les uns aux autres.

Qu'est un spectacle complet ? Au pire : une juxtaposition de genres dont un seul fait la loi aux autres, comme on voit dans l'opéra où l'ouverture, le ballet, restent des hors-d'œuvre. Au mieux : un amalgame de genres dont le plus cher à l'auteur finit toujours par l'emporter sur les autres, comme nous le montre *Yerma,* où le génie de Lorca ne peut faire que poèmes, intermèdes, chansons et danses ne demeurent des appogiatures autour du dialogue tragique. L'exemple de Shakespeare n'a jamais prévalu contre la vieille et solide distinction des genres.

Le cinéma n'en est même pas là. Et tant mieux pour lui. Je ne le vois en effet faire appel le plus souvent à la musique que pour soutenir, illustrer, commenter ses images (1). Et tant pis pour elle, car il est indigne de la musique d'être ravalée à ce travail d'ornement. Et il n'y a pas de bonne musique « de scène », ou elle devient aussitôt musique de concert, comme l'*Arlésienne.*

Si l'on m'objecte que le rôle de la musique n'est pas secondaire, je dis : tant pis pour le cinéma. Car la musique, où elle s'installe vraiment, doit tout manger, mange tout, et il n'y a plus de cinéma.

---

(1) Sauf, il va sans dire, s'il s'agit d'un film du genre dit musical : opéra filmé, comédie lyrique, music-hall, etc... Ici, il n'y a plus de problème.

Il est bien vrai que tout se passe parfois comme si le cinéma ne pouvait pas se passer de la musique, et même dans le documentaire, ce qui forme bien la contradiction la plus criante. Voici une nuit d'orage, voici une tempête, et c'est la musique qui est chargée d'en faire vivre les images. Quoi ? Les bruits naturels, les images naturelles ne suffisent pas ? Quel désaveu du réalisme ! Voici un personnage saisi d'enthousiasme, en proie au désespoir, et c'est la musique qui est chargée d'exalter pour nous son état d'âme. Quel aveu d'impuissance ! Car je traduis à bon droit : la caméra ne peut pas y aller, que la musique y aille.

On ne s'en tirera pas en prétextant que la musique s'ajoute seulement au récit, au mouvement, au dialogue. En fait elle en change la nature. Quand le romancier écrit, quand il commente, c'est avec les moyens de son art, dans son langage propre, et le fabuliste, et le tragique. Ils n'ont pas besoin de recourir à d'autres langages, ni à la peinture, ni à la musique. Quand le cinéma est devant la même nécessité, « qu'il y aille », selon sa nature ! Là est sa voie, et il faut qu'il la trouve. Là est son devoir, et il faut qu'il y obéisse.

La conclusion est une fois de plus que le cinéma n'est pas réductible aux autres arts et qu'il ne peut réaliser son destin d'art qu'en s'affirmant créateur de toute sa matière, de tout son langage.

GABRIEL AUDISIO.

LE THEATRE

YERMA, de Federico Garcia Lorca, au *Studio des Champs-Elysées.*

LUCIENNE ET LE BOUCHER, de Marcel Aymé, au *Vieux-Colombier.*

PAULINE, de Gabriel Arout, à *La Michodière*, etc...

Le début de la saison, disions-nous dans une précédente chronique, nous avait valu au moins deux spectacles discutables et curieux, l'adaptation du roman de Kafka chez Barrault, la présentation du poème de M. Pichette. Si nous avons vu ensuite quelques œuvres intéressantes, on peut dire qu'aucune ne nous a révélé quelque chose d'absolument neuf et qu'on ne peut guère parler d'un mouvement théâtral. Quelques auteurs maintiennent les positions acquises, quelques tentatives, en ordre dispersé, connaissent des succès plus ou moins durables, mais on ne peut pas dégager une ligne générale.

Du côté du boulevard, le succès le plus remarqué a été à *La Petite Hutte,* de M. André Roussin ; nous avons eu notre contingent annuel d'œuvres de M. de Létraz. Mais il semble qu'il y ait un nombre insuffisant d'amuseurs, car on a vu reprendre ici ou là du Jacques Deval, voire *Le Mariage de Mlle Beulemans.* Si on remarque que les théâtres d'opérette reprennent également les *Vingt-huit jours de Clairette* ou *Pas sur la Bouche ;* que deux vertueux théâtres affichent des œuvres d'avant-guerre, comme *Les Parents Terribles,* ou *La Première Légion;* que le grand succès de M. Barrault à Marigny a été *Occupe-toi d'Amélie,* on aura une idée du caractère curieusement anachronique que présente parfois le tableau des spectacles parisiens.

Je ne suis pas sûr que nous tenions la vraie nouveauté avec les pièces annuelles de nos auteurs arrivés, comme *L'Invitation au Château,* de M. Jean Anouilh, pièce de sa série rose ou pièce rose de série ; ou même avec *Les Mains Sales,* de M. Jean-Paul Sartre, l'un des deux ou trois grands succès de la saison et une œuvre qui nous confirme sûrement dans ce que nous pensions de l'adresse de son auteur, mais qui garde quelque chose de la réussite dans un genre un peu didactique. Ne revenons pas non plus sur le succès, de très bonne qualité d'ailleurs, remporté par M. Henry de Montherlant avec *Le Maître de Santiago,*

dans lequel M. Henri Rollan faisait une création très remarquable.

S'il y avait au théâtre un prix destiné au mérite méconnu, une compensation pour un échec injuste, il faudrait l'accorder cette année à *La Terrasse de Midi,* de M. Maurice Clavel qui a fait au Vieux-Colombier une brève carrière devant des salles vides. Reprenant le thème d'*Hamlet,* mais le transposant dans la société moderne avec ses nouvelles tables de valeurs, M. Maurice Clavel a écrit une pièce d'un style très particulier, à la fois dense par l'emploi de l'ellipse et du raccourci, et romantique par l'abondance et l'exaltation. C'est probablement l'originalité de cette langue qui a déconcerté le public en l'empêchant de suivre clairement la ligne générale de l'œuvre. Au surplus, l'œuvre était montée par M. Jean Vilar dans un mouvement très rapide, jouée par M. Serge Reggiani avec une telle vitesse qu'une partie du texte échappait aux oreilles moyennes. Il est probable que la langue de M. Clavel se décantera d'elle-même ; que, par d'autres pièces, il habituera le public à son rythme et à son timbre de voix ; il est possible que dans quelques années, l'échec de la *Terrasse de Midi* en 1948 paraisse incompréhensible. Souhaitons que l'œuvre retrouve alors une interprète comme Mme Germaine Montéro.

On attendait depuis longtemps la création de *Yerma,* l'œuvre écrite par Federico Garcia Lorca entre *Noces de Sang* et *La Maison de Bernarda,* et une de ses rares grandes œuvres que nous ne connaissions pas encore en France. On sait que c'est la tragédie de la femme stérile, ou mieux de la femme qui se voit refuser l'enfant qu'elle souhaite à cause de l'égoïsme de son mari. Attaché aux biens de ce monde, possédé par sa terre et ses troupeaux, l'homme est incapable de travailler dans le sens de la vie : son amour pour sa femme vise aussi à la possession. C'est une transformation de son égoïsme ; Yerma, au contraire, ne considérerait l'amour comme accompli que si, au delà du couple, il pouvait s'incarner dans l'enfant. Elle cède en cela, moins à une prescription chrétienne qu'à une vieille tendance païenne à l'exaltation de la vie. Si la pièce s'achève par un pèlerinage, d'ailleurs singulier, elle donne une grande place à un personnage de vieille païenne et à des pratiques de sorcellerie qui relèvent de la magie primitive.

Tout cela s'exprime moins dans l'action, dont la ligne est très simple, que dans les éléments divers dont la pièce est nourrie. *Yerma* n'a pas le dépouillement auquel l'auteur parviendra dans *La Maison de Bernarda* et dont il rêvait de plus en plus à la fin de sa vie. Les chants, les danses, l'emploi de la musique, voire des masques, tout contribue à donner au spectacle une valeur sensible intégrale. C'est

une œuvre à monter selon les principes définis par Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son Double*.

M. Maurice Jacquemont a mis beaucoup de goût et de soin dans sa présentation. Il me semble qu'elle reste cependant un peu en-dessous du ton. L'accent méditerranéen, qui chauffe l'œuvre de Lorca, comme il chauffait il y a vingt-cinq siècles la tragédie classique, manque un peu à la mise en scène et aux acteurs. L'utilisation de la toute petite scène du Studio au sixième tableau est extrêmement ingénieuse : mais cette ingéniosité même laisse trop peu de place à la fougue et à l'élan. De même M. Michel Vitold manque un peu d'éclat dans le rôle du mari, de l'éclat noir et pour ainsi dire intérieur qu'on souhaiterait. Et M[me] Janines Guyon est Yerma avec intelligence et sensibilité mais sans parvenir toujours à exprimer tout à fait le mûrissement tragique de son personnage. Sous ces réserves, le spectacle est l'un des meilleurs, les plus proches de la beauté, qu'on puisse voir à Paris en ce moment.

Dans l'ordre des pièces gaies, un succès de bon aloi est allé à *Lucienne et le Boucher,* la première pièce écrite et représentée de M. Marcel Aymé. Les contes et les romans de celui-ci ont à la fois l'audience d'un très grand public et l'estime du public de qualité. Sa plus grande qualité est sans doute l'humanité, cette humanité des grands auteurs comiques, faite généralement d'amertume et de misanthropie. C'est cela qu'on retrouve aussi dans sa pièce : les personnages sont d'abord silhouettés d'une manière très extérieure et pour ainsi dire caricaturale. Le second acte fait défiler dans une allée de jardin public un certain nombre de silhouettes provinciales bien connues, et l'on n'est pas sûr que les personnages principaux soient davantage. Puis, au troisième, l'humanité apparaît de mieux en mieux et la pièce pour marionnettes s'approfondit, prend la valeur d'une comédie moliéresque. Le débordement de la vie sexuelle chez Lucienne lui donne une sorte de grandeur, puis la conduit au crime. A la fin, on a un peu l'impression que ce caractère échappe de nouveau à l'auteur : le quatrième acte contient une grande scène de comédie, très adroitement filée, mais dont je ne suis pas sûr qu'elle soit tout à fait dans la logique intérieure de l'héroïne. Avec quelques changements de ton, quelqus ruses un peu naïves, la pièce fait rire, sans vulgarité, sans arrière-pensée, et le dialogue est excellent à la fois théâtralement et littérairement.

Le metteur en scène, M. Douking, a bien vu le fond de misanthropie (et ici, de misogynie) que supporte cette gaieté, et il a un peu cédé à la tentation de le faire apparaître. Opération de mince profit, car elle risque d'affaiblir

certains effets comiques alors que le moindre effort d'attention permet au spectateurs de saisir ce qu'il y a d'affreux dans ce qui vient de le faire rire. Mais dans l'ensemble, le spectacle est réussi et l'interprétation de Mme Valentine Tessier, de MM. Robert Arnoux et Henri Crémieux est excellente.

Il est encore trop tôt pour parler du concours des jeunes compagnies, cet annuel prix Goncourt du théâtre, puisque les décisions ne sont pas encore prises au moment où nous écrivons cette chronique. Aux premières éliminatoires, le spectacle qui arrive en tête est celui des *Marionnettes des Champs-Elysées,* présenté par M. Hubert Gignoux, et c'est à juste titre. Ces marionnettes (à gaîne) jouent quatre petites pièces de Molière, de Lorca, de Courteline et de M. Jean Cocteau et le spectacle est ravissant, plein de grâce, de malice et d'esprit. Ces comédiens de bois en remontrent certainement à bien des troupes en chair et en os. La présentation du Courteline (*Hortense, couche-toi*) est fort drôle; et on a vu avec satisfaction que *Les Mariés de la Tour Effel* de M. Jean Cocteau, étaient toujours de jeunes mariés: peut-être même le feu roulant d'esprit dirigé contre ces mariés de jeu de massacre est-il encore trop rapide pour le public. Le spectacle passe pour l'instant tous les soirs aux *Noctambules.*

Le concours ne semble pas devoir révéler de jeunes auteurs très intéressants; la saison non plus dans l'ensemble. Sur un théâtre régulier, et boulevardier, M. Pierre Fresnay a cependant monté *Pauline ou l'Ecume de la Mer,* une œuvre curieuse qui constitue les véritables débuts de M. Gabriel Arout. Le problème est posé dans des conditions un peu théoriques: une femme et trois hommes dans une île où un mystérieux magnat de la finance a installé sa maîtresse et une usine de construction aéronautique. Ces conditions bizarres refroidissent un peu au départ notre bonne volonté à croire et à suivre l'auteur. Mais l'intérêt naît très vite de la qualité du dialogue et de l'originalité des caractères. la coquette, le grand financier, l'ingénieur amoureux et son fils, lui aussi ingénieur et lui aussi amoureux sont bien individualisés, et les coups de théâtre qui pimentent l'action sont, à seconde vue, dans la logique des caractères. Dans l'interprétation on remarque surtout Mme Alice Cocéa, mieux dirigée et bien meilleure que dans la pièce de Giono jouée au début de la saison; M. Pierre Fresnay dans une bonne composition; et l'adolescent, M. Jean-Pierre Mocky, qui devrait être assez sûr de son talent personnel, qui est réel, pour ne pas se croire obligé de ressembler à M. Gérard Philippe.

ROBERT KANTERS.

LE POUVOIR DES IMAGES

A PROPOS DU « MUSEE IMAGINAIRE » (1)

L'ART ET SA MYTHOLOGIE MODERNE

Les cinq essais réunis dans ce premier tome d'une » Psychologie de l'Art » qui promet d'être l'un des ouvrages essentiels de notre temps, syncopés, véhéments et somptueusement illustrés (avec le soin, rare dans nos éditions, de faire correspondre page par page les illustrations au texte) connaissent un succès assez trouble: la critique manifestement envoûtée et dépourvue de moyens de défense, n'a pu que soutenir cette intervention impérieuse dans un domaine dont tout le monde devine la fécondité, mais où les spécialistes semblent décidément trop lents à aboutir et à conclure.

Il suffit à Malraux de paraître pour vaincre, parce qu'il va droit au problème concret: notre comportement vis-à-vis des œuvres d'art a été radicalement transformé par les moyens de reproductions photographiques. Au temps de Stendhal et encore de Ruskin, on connaissait les tableaux et les monuments que l'on avait pu voir et dessiner, ou dont il existait une gravure: le champ de référence du musée idéal était puissant, mais extraordinairement limité. Du jour où, par une révolution analogue à celle de l'imprimerie, se multiplient les images commodes des créations peu accessibles, le « musée intérieur » se dilate et provoque des bouleversements inouïs dans le jeu de l'imagination. Malraux consacre son second chapitre — le plus vigoureux et le plus neuf de l'ouvrage — à l'examen des ruptures et des associations nouvelles qui en dérivent: une sorte de dialogue universel commence.

Les rencontres improbables et bouleversantes dont parlent les poètes, ont lieu tous les jours sur la table de l'ama-

---

(1) *André Malraux*, Essais de Psychologie de l'Art, « Le Musée Imaginaire ». A. Skira, éd.

Voir « Les Cahiers du Sud » n° 281 (janvier 1947), un fragment important.

teur : un ivoire sassanide, une fresque romane, un gratte-ciel peuvent y être confrontés le temps d'un éclair. De tous ces rapports fugitifs et bizarres, se dégagent peu à peu des liens nouveaux, des évidences rares : certains arts oubliés prennent un prestige éclatant qui est souvent moins justifié par leur rôle dans l'histoire que par leur place de choix dans le « musée imaginaire ». Malraux formule cette loi avec toute la cruauté nécessaire : « ces miniatures, ces fresques, ces vitraux, ces tapisseries, ces bijoux scythes, ces tableaux, ces dessins de vases grecs — même ces sculptures — sont devenus des planches. Qu'y ont-ils perdu ? Leur qualité d'objets. Qu'y ont-ils gagné ? La plus grande signification du style plastique qu'ils puissent assumer. »

Ce qui en résulte, ce sont les ambitions violentes de l'art moderne, impatient de ramener l'univers entier à la densité des formes que lui impose le poids de ces confrontations incessantes et multipliées par chaque génération. Les nécessités de la représentation disparaissent : « aidé par le musée imaginaire que par ailleurs il suscitait, l'art moderne imposait l'autonomie de la peinture ». Et cette autonomie de la peinture est ce qui permet à Cézanne, à Van Gogh, à Picasso (Matisse et Bonnard sont peu cités) de ne plus parler que d'eux-mêmes. L'un des principaux héros de ce retournement géant, est Manet : « Ce qu'il entreprend dans certaines toiles, c'est une picturalisation du monde ». Malraux pour suivre jusqu'au bout l'ondulation de son idée-maîtresse, recourt aux néologismes des mots comme à ceux des concepts.

Il fallait peut-être un romancier pour atteindre aussi directement le principe des attitudes nouvelles, dont nous sommes à la fois bénéficiaires et victimes. La description du « musée imaginaire » qui a pris la place de toutes les institutions intellectuelles et matérielles d'autrefois, qui les recouvre et les secoue, est une trouvaille grandiose qui s'est trouvée aussitôt assimilée par la réflexion contemporaine. Mais Malraux est un interprète passionné qui n'évoque cette situation que pour illuminer le drame de l'intelligence et de l'art contemporains. Il en tire, on l'a dit, une sorte d'apocalypse ; c'est vrai, au moins, en ce sens qu'ayant montré la fatalité qui pèse sur l'art de notre temps, du fait du « musée imaginaire » qui rejette tout ce qui aide à nous séduire ou à nous émouvoir par d'autres moyens que ceux de la peinture même », Malraux découvre dans ces mêmes rencontres d'images activées par une mémoire prodigieusement habile et une exigence implacable de caractère, les éléments d'une histoire universelle, toute entière ramassée au cœur de l'homme du XXe siècle. Où les traités d'histoire énoncent de calmes successions, il montre des croisements

et des virages dramatiques, il décèle les rapports qui vont devenir des hantises pour l'homme de notre temps qui a perdu le repos et dont l'art n'est que problèmes. Il en résulte, il va sans dire, une densité de métal sombre, une obscurité de surpeuplement qui fait de ce livre une sorte de Shanghaï de l'histoire de l'art, où s'exprime à nouveau dans le style de l'essai, la complexité de « la Condition Humaine ». En changeant de genre, Malraux n'a pas changé de passion.

On se rappelle, sans doute, la belle page du roman où, au milieu du désordre et de la tuerie, l'un des personnages rend visite à un peintre japonais, qui lui dit : « Tout est signe. Aller du signe à la chose signifiée, c'est approfondir le monde, c'est aller vers Dieu... » L'art apparaissait ainsi comme le centre immobile du cyclone qui emporte la vie. Mais il s'agissait de l'art oriental (2). Par un effort inverse Malraux montre aujourd'hui que l'art est également emporté par les mouvements irrésistibles de l'imagination : le « musée imaginaire » comporte en effet des refus et des acquisitions, qui recréent brutalement par des résonances originales les puissances du passé. Leur examen fait l'objet des quatrième et cinquième chapitres. Ce que l'on n'accueille plus, c'est l'art d'illusion de la Renaissance, pour lequel « la figure est libérée de la peinture », l'idée d'une beauté supérieure à l'histoire, d'une culture maîtresse de l'art qui l'exprime ; ce que l'on reçoit violemment en revanche, ce sont les arts anti-humanistes, ceux des steppes et des continents barbares, qui jouent comme une dénonciation de la civilisation occidentale. Ainsi, dans le creuset du « musée imaginaire », le va-et-vient des images à la mode reproduit les rythmes de l'univers humain, dans le style le plus apte à émouvoir les modernes, dans le style que Malraux impose d'un trait ferme à l'histoire au nom de son époque, en interprète responsable · « Le style spécifique imposé par les artistes, en arrachant l'art à une culture préméditée, a désenseveli trois mille ans de formes sur la moitié du monde. Et ce que commence à nous enseigner leur surgissement, c'est que la plupart des œuvres n'y sont pas des « visions ». Que l'art plastique n'est pas plus exclusivement vision, qu'il n'est exclusivement hanté ». C'est l'obsession du sacré qui revient au cœur de l'art : par la volonté de Malraux, « le musée imaginaire » cesse d'être un moyen d'analyse historique pour jeter l'homme de nouveau à la recherche de l'absolu.

---

(2) On notera que le thème majeur du « Musée Imaginaire » est déjà indiqué par ces mots du peintre : « Quand je suis allé en Europe, j'ai vu les musées. Plus vos peintres font des pommes, et même des lignes qui ne représentent pas les choses, plus ils parlent d'eux. Pour moi, c'est le monde qui compte. » (La Condition Humaine, page 225).

Il est impossible de séparer ce qui, dans une telle doctrine, est achèvement personnel et proposition objective : on est en présence d'une série de coups de force : ses essais ont la rapidité, l'insolence et la faiblesse cachée des opérations révolutionnaires, où l'on occupe les positions stratégiques et les grands centres, sans avoir toujours le personnel et les moyens nécessaires à les tenir. L'acte d'ensemble sauve le détail, mais il ne faudrait pas que la situation se prolonge. Car cette prestigieuse synthèse est presque uniquement faite de matériaux de second ordre et de jugements précipités, dont on ne sait que dire... L'orateur fait toujours reparaître cinq ou six noms puissants — ceux que « le musée imaginaire » a révalués ; il lui arrive ainsi de citer toujours Georges de Latour sans se préoccuper des tableaux récents ou apocryphes), et d'oublier inconsidérément Caravage. Quelle surprise pour celui qui écrit : « en France, commence avec Chardin la nature morte délivrée de l'étalage spectaculaire des cuivres hollandais... », quand il faudra faire entrer dans « le musée imaginaire » les maîtres du début du XVIIe siècle ! Et quelle aberration que de placer le petit Magnasco même un instant sur le plan de Rembrandt, parce que ses tableaux ont un air d'ébauche.

Les niveaux de civilisation et les plans de l'histoire se chevauchent dans les perspectives du « musée intérieur », au point que l'art grec classique annonce la « fin de la valeur suprême de la contemplation et des états psychiques où l'homme croit atteindre l'absolu parce qu'il s'accorde à de grands rythmes biologiques et se perd en eux » ; comme s'il n'était pas antérieur de quatre ou cinq siècles au grand développement de l'art bouddhique qui, comme chacun sait, procède en partie de lui ! Et ainsi est perdue l'une des articulations essentielles de l'art, dans une urgence qui ne convainc pas. La précision nouvelle du « musée imaginaire » devrait exclure justement les hiéroglyphes banals qui tentent d'enfermer dans une même notion trop pauvre le rythme de l'art et les formes de la religion, comme cette définition hâtive de « l'art byzantin qui n'avait su dessiner que des anges annonciateurs du Jugement dernier, nés des victoires grecques et semblables à des prophètes », où personne ne reconnaît rien. Les relations multiples des œuvres et des âges acquises aujourd'hui, sont aussi favorables à une réorganisation concrète de l'histoire de l'art, qu'à l'apparition des mythes solennels que Malraux tend à lui substituer, pour servir les besoins fonciers de l'art présent, tels, du moins, qu'il veut les figurer. Mais les affirmations les plus aventurées, les raccourcis les plus arbitraires, sont inattaquables, au moment où on les donne pour des expressions de la synthèse subjective du XXe siècle. C'est une grande adresse que d'avoir ainsi confondu au départ ce qu'il importerait pourtant de distinguer.

Il faut bien avouer que le « musée imaginaire » bénéficie un peu trop de la faible autorité des historiens d'art d'aujourd'hui. La publication prochaine du testament de *Bernard Berenson* en limitera déjà vraisemblablement la portée, en particulier en ce qui concerne Raphaël (sur lequel Malraux se trompe à tous coups, et par exemple quand il écrit : « ni Euripide ni Raphaël ne se voulaient classiques, mais Racine et Poussin ») et la manière de poser le problème des styles (3). Plus familière avec l'œuvre de Wolfflin et surtout avec l'enseignement hélas ! interrompu, d'*Henri Focillon,* la conscience commune aurait, pour tout ce qui concerne l'enchaînement historique et la caractérisation des styles, des exigences précises dont un génie aussi réceptif que celui de Malraux, aurait bénéficié à son tour. L'essai alerte et même tumultueux de *Matteo Marangoni* « saper vedere » récemment traduit sous le titre de « Apprendre à voir », peut donner une idée des précautions qui s'imposent pour fuir les interprétations convenues ; le langage des formes ne se laisse pas résumer, même s'il est souvent éludé au nom d'une vue simplifiée de la civilisation ou de la culture qui le gouvernent (4) : par exemple pour Giotto qui nous enseigne autre chose que le christianisme de saint François. Tirer parti de ces simplifications même en les exaspérant pour constituer une histoire universelle de l'art et de l'homme, est une solution désespérée, et malheureusement, la solution d'André Malraux. Les affirmations historiques et les perspectives liées qui traversent en tous sens le « musée imaginaire » répondent sans doute à une sorte de liturgie culturelle nécessaire à l'art présent ; elles ne sont possibles que grâce à une extraordinaire prestidigitation intellectuelle qui a immodestement choisi de se placer au-dessus de la vérité et de l'erreur. L'interprétation générale du « musée imaginaire » de notre temps est ainsi compromise par le dessein d'en tirer une mythologie personnelle de l'art, passionnément mais artificieusement promulguée au nom du XXe siècle. Malraux reste l'un de ses propres personnages, hantés jusqu'à l'absurde par le désir d'être dieu.

ANDRÉ CHASTEL.

---

(3) Cet ouvrage s'intitulera : « Estetica, Etica e Storia dell' arte ». On a pu en lire un extrait en anglais: « Sit history specifically » dans The Beulington Magazine, janvier 1948, pages 17-18.

(4) *M. Marangoni*, Apprendre à voir, éditions Denoël, 1947.

LUMIÈRE DE QUARANTE-HUIT

Il y a, dans l'esprit de l'homme, un désir inné de découvrir dans sa propre histoire des correspondances et des répétitions symboliques. Faut-il y voir très simplement une influence des rythmes naturels auxquels sa vie physique est soumise ? ou bien plutôt, profondément, un besoin de sécurité intellectuelle, une tendance à la mécanisation, le triomphe sournois de l'esprit de géométrie ? Quoi qu'il en soit, le thème de « l'éternel retour » conserve, dans plus d'un domaine, un pouvoir de séduction qui n'est pas près de se perdre. Pour beaucoup, il fait encore force de loi. C'est lui, en particulier, qu'on trouve à l'origine de toute une conception réactionnaire de l'histoire, j'entends celle qui veut que, périodiquement, les mêmes événements se reproduisent sous des formes à peine différenciées. De là à conclure que l'homme ne peut rien changer à son destin... ! On voit tout le parti que certains ont su tirer de la notion d'ellipse dans le temps !

Pour les tenants d'une humanité cyclique, un centenaire est un merveilleux prétexte à développements philosophiques et sociaux dont la rigoureuse logique ne saurait, hélas ! nous surprendre. Celui de la Révolution de 1848 n'a pas manqué à cette tradition, et plus d'un observateur débonnaire s'est empressé d'établir un parallèle qu'il pensait convaincant entre cette époque troublée et la nôtre.

Il faut pourtant une solide dose de bonne volonté pour apercevoir entre ces deux années cruciales la moindre corrélation, si ce n'est le fait qu'elles se présentent précisément comme cruciales l'une et l'autre pour le destin de notre espèce. Il apparaît, par contre, que les principes politiques et moraux affirmés par la Révolution de quarante-huit, n'ont rien perdu de leur évidence, et que s'il peut être valablement question d'un « retour à quarante-huit », c'est dans

le sens d'une nouvelle prise de conscience, dans le sens sublime de cette émancipation militante dont les martyrs de juin ont, par avance, promulgué l'avènement.

L'année 1848 voit, en effet, la naissance à la vie politique d'une classe jusque-là maintenue dans l'ignorance d'elle-même : le prolétariat. 1789 avait été la révolution des idées ; 1848 fut celle des faits. Pour la première fois dans l'histoire du monde, la classe des travailleurs passe à l'action pour son propre compte.

L'admirable élan des grands doctrinaires et des grands tribuns de la première révolution française avait jeté les bases d'une république idéale, mais abstraite, pour laquelle les conditions d'existence n'étaient pas encore réalisées au lendemain du 14 juillet. En fait, la bourgeoisie eut vite fait d'escamoter à son profit le soulèvement populaire. Cette révolution n'était-elle pas la sienne ? Elle le fit bien voir. Le Directoire et le Premier Empire peuvent être considérés comme une prise effective du pouvoir par le Tiers-Etat, ordre reconnu par l'Ancien Régime lui-même, et qui se limitait aux classes moyennes : gros propriétaires, maîtres-artisans, financiers et marchands.

Avec Quarante-Huit, nous assistons à un véritable renversement de la situation. L'ex-bourgeoisie révolutionnaire est contrainte de se faire le rempart de l'ancien régime, sous peine de perdre ses prérogatives économiques et morales. Elle en vient à renier les principes mêmes qu'elle avait imposés au monde cinquante ans plus tôt. En cette année dramatique, la bourgeoisie française choisit le camp où désormais nous la retrouverons toujours aux mêmes occasions, en dépit de ses velléités de modernisme et d'émancipation intellectuelle.

Ce choix lui est imposé par les conditions mêmes de son existence. C'est, en effet, l'ascension aussi brutale que mirifique de la bourgeoisie qui a donné corps et âme à son ennemi nouveau : ce prolétariat dont la présence politique n'était jusqu'ici que latente. Le développement soudain de l'industrie, l'organisation de la production usinière ont fait apparaître cette masse d'ouvriers et d'ouvrières de l'asservissement de qui dépend l'épanouissement commercial et financier des nouveaux maîtres. Mais en donnant aux foules exploitées leur cohésion sociale, la vie nouvelle leur apporte en même temps la conscience de leur existence ; elle leur ouvre les yeux sur leur misère, et les force, pour ainsi dire, à réaliser cette union des travailleurs dont *Karl Marx* venait de se faire, à la veille des grandes journées de Quarante-Huit, le prophète génial.

Cette « dramatique présence » du prolétariat donne à l'année 1848 sa tonalité et sa signification.

« *L'Homme de quarante-huit est engagé,* écrit Jean Cassou. *Engagé dans son siècle, dans la conscience de son siècle et son action. Il est au monde, il est de l'univers et de l'humanité. Il fait partie d'un progrès qui se fera.* »

Montrer à quel point cette porte ouverte alors sur l'avenir, le reste encore merveilleusement, montrer que quarante-huit est avant tout un héritage auquel il nous appartient aujourd'hui de rendre tout son sens, voilà, semble-t-il, l'ambition des écrivains que Jean Cassou a réunis autour de la revue *Europe* pour son numéro commémoratif. Excellent numéro, posé au cœur de la question comme un récupérateur d'énergie, auquel je reprocherais peut-être de n'avoir pas fait une place assez grande à l'exposition générale des événements, si je n'étais sûr que cette attitude a été voulue et méditée. *Europe* est, en effet, une revue littéraire militante, la seule actuellement, en France, et il lui appartenait avant tout de donner à la célébration du Centenaire le maximum d'*actualité*. La lacune — si lacune il y a ! — est d'ailleurs comblée d'excellente façon par *Georges Moulin* et ses collaborateurs dans le beau « Livre du Centenaire » qui parut. au début de l'année, aux Editions Atlas. Au reste, qu'on se rassure ! Tout en se maintenant strictement dans le cadre des événements qu'ils célébraient, ces écrivains se sont gardés de la délectation morose propre aux archivistes et aux historiens patentés. Il n'y a pas de poussière dans ces pages; nous y sommes entre vivants.

On comprendra aisément qu'un compte rendu soit impossible lorsqu'il s'agit d'un volume aussi imposant, aussi dense, aussi complet. Je devrai me contenter d'en indiquer les grandes lignes de composition. Après une première partie consacrée aux événements proprement dits (genèse de la Révolution, relation chronologique des trois phases de la tragédie, retentissement en Europe), voici une analyse des différents aspects de ces événements. Aspect physique, si je puis dire, avec les Barricades (*Georges Duveau*), la Vie quotidienne (*Ch. Moulin*), les Clubs et la Presse (*Ch. Moulin*), la Province (*Auguste Pinton*). Aspect idéologique aussi, tant à travers les hommes du gouvernement provisoire, dont l'attitude nous apparaît aujourd'hui trop souvent équivoque, qu'à travers les doctrinaires et les prophètes. Enfin l'aspect concret, réaliste de la Révolution: revendications, naissance des organisations ouvrières, féminisme, syndicalisme, etc.

On le voit, Charles Moulin a eu à cœur de nous donner un tableau aussi complet que possible de cette année extraordinaire. Le Livre du Centenaire s'achève heureusement avec un album et une anthologie. Gravures, caricatures, articles de journaux, extraits de livres et de déclarations, c'est un véritable portrait de Quarante-Huit par lui-même, du plus puissant intérêt. Actes et paroles s'y trouvent réincarnés dans les hommes et dans le peuple de ce temps (1).

Tel qu'il est, cet ouvrage réussit à nous restituer dans toute son étendue et sa signification, un moment sublime de la conscience humaine.

Sans doute, de cette prodigieuse tentative que ses conditions historiques mêmes vouaient à l'échec et à la répression, Charles Moulin peut écrire très justement :

« *Quarante-huit vit quatre mois sur cet élan joyeux, dans une fièvre brouillonne et ardente, parmi des hommes qui s'évertuent, s'agitent, chantent, dansent, veulent avoir confiance, au milieu d'un chaos d'idées généreuses, de conceptions impraticables, de réalisations précises et précieuses, quoique éphémères, de tendances hostiles, de bonnes volontés, de désintéressements, de dévouements indéniables, de candeurs et de naïvetés...* »

Et cependant, ce chaos nous a donné quelque chose d'exemplaire et d'immortel : l'idée d'une *République Sociale*. Ecoutons Quarante-huit nous répondre, par la voix de Jean Cassou (Préface au « Livre du Centenaire ») :

« *Grande époque qui affirme de hauts principes, tente d'utiles réformes, donne sa vraie figure à la République,* ajoute aux révolutions politiques du passé la nécessité inéluctable d'accomplir une révolution sociale (2). *C'est cette époque qui a instauré le suffrage universel, proclamé le droit au travail, organisé le monde ouvrier, émancipé les esclaves* (3), *démocratisé l'enseignement. Tout ce que nous avons acquis et que nous voulons défendre, et tout ce que nous savons qu'il nous faut conquérir encore, c'est elle qui en a eu le pressentiment et qui l'a déclaré. Sa lutte se poursuit, mais c'est alors qu'elle a commencé.* »

---

(1) Il n'est pas sans intérêt de comparer à ces actes et à ces paroles ceux de la première révolution française, auxquels Ch. Moulin, précisément, vient de consacrer un livre remarquable : *Actes et Paroles des hommes de 92*. On voit plus clairement alors comment, d'une révolution à l'autre, l'action et la pensée se sont concrétisées, se sont déplacées du plan des doctrines universelles relevant de la raison, à celui des principes inspirés par une conscience historique. En fait, 89 appartient aux humanistes, et 48, aux sociologues militants.

(2) C'est moi qui souligne.

(3) Rappelons que la Convention fut la première à abolir l'esclavage et que c'est Napoléon qui, en 1802, en ordonna le rétablissement. Ce titre de gloire du « grand homme » est régulièrement escamoté dans les manuels scolaires !

Parmi les hommages les plus valables suscités par ce centenaire, on ne saurait passer sous silence la très belle évocation que *Jean Lescure* a écrite pour la scène et qu'il a dû finalement se contenter de publier en volume (4). Avec la méfiance que je me connais pour les pièces dites « historiques », cette évocation dramatique en trois journées avait de fortes chances de me décevoir. Or, je l'ai lue d'un trait, avec le plus grand plaisir, et sans y découvrir les habituels poncifs et les lourdeurs d'usage. Avec des moyens dramatiques très personnels, Jean Lescure parvient à éviter l'écueil des reconstitutions écrasantes, sans tomber dans l'abstraction. Reprenant à des fins nouvelles le choryphée et les chœurs du théâtre antique, jouant avec bonheur sur le double tableau du réalisme anecdotique et de la transposition poétique, il retrouve le ton de la tragédie, quand il était si facile de tomber dans celui du mélodrame (comme l'a fait Romain Rolland, par exemple, avec son 14 Juillet). Un habile dosage de premiers plans et de vues panoramiques donne à l'ensemble une profondeur suffisante pour que se dégage une philosophie de l'histoire sans jamais perdre le contact avec la réalité du moment. Félicitons Lescure de sa belle réussite et souhaitons que des organisateurs compréhensifs suppléent bientôt à la carence d'un gouvernement défaillant.

N'est-il pas souhaitable, en effet, que toutes les voix républicaines soient entendues quand il s'agit de célébrer sans tricherie une date de l'histoire française aussi clairement armée de signification universelle ? Le soleil de Quarante-Huit n'est pas un de ces soleils de bataille couchés aux pieds de leur grand homme et condamnés à n'être que son ombre. Car il brille désormais sur les terres les plus lointaines de l'avenir de tous les hommes.

LUC DECAUNES.

●

MEMENTO. — *Centenaire de quarante-huit*, numéro spécial de la revue « Europe », sous la direction de JEAN CASSOU. — *Le Livre du Centenaire*, sous la direction de CHARLES MOULIN. Avec la collaboration de Jean Cassou, Georges Bourgin, Jean Bouchary, Edouard Dolléans, Georges Duveau et Auguste Pinton (Editions Atlas). — *Actes et paroles des hommes de 92*, par CHARLES MOULIN. — *Quarante-huit*, par JEAN LESCURE (Trois Collines).

---

(4) Le *Quarante-huit*, de Jean Lescure, commandé à l'auteur par la Ligue de l'Enseignement, devait être représenté, ce printemps, sur la scène du Palais de Chaillot, dans les décors de *Raoul Ubac*. Au dernier moment, et pour de sordides motifs de rivalités politiques, le Gouvernement a refusé la subvention prévue, rendant impossible cette création.

LA PESANTEUR ET LA GRACE [1]

La hauteur de ce livre peut bien effrayer et paraître irrespirable. La force d'âme, dans une douleur poignante, sans emphase ni dureté, nous semble plus terrible qu'aucune dureté. Cependant, si nous devons à quelque chose notre attention, il nous faut la tourner vers cette grandeur parfaitement pure, à laquelle on peut se fier entièrement. Alain parlait déjà du génie de Simone Weil, quand elle était son élève. Bien d'autres, depuis, en ont été frappés. On sait aussi que sa vie donne à ses paroles un poids qu'ont peu de paroles. Avant d'être effrayés de sa pensée, nous l'avons été de sa vie. L'horreur d'être privilégiée, l'horreur de se mettre à l'abri, la volonté de ne pas être séparée de ceux qui ont la tâche la plus lourde et qu'elle aimait le plus, lui ont toujours fait choisir, de son plein gré, la place la plus difficile. Or elle était de santé frêle. Professeur, elle s'est faite ouvrière d'usine ; plus tard, ouvrière agricole. Elle a combattu en Espagne, sans croire beaucoup à cette guerre, mais pour ne pas en être absente. A partir de 40, elle s'imposa une vie si pénible (et déjà elle n'avait jamais été tendre pour elle-même), qu'elle semble avoir voulu partager les misères des combattants et des prisonniers. On sait enfin comment elle est morte dans un hôpital anglais, pour s'être chargée de trop de fatigues, tout en refusant obstinément et jusqu'au bout de manger plus que les rations officielles des Français soumis à l'occupation. Cette énergie inexorable envers soi fait frémir ; pourtant, rien de tout cela n'est arbitraire. Sans doute a-t-elle pensé qu'elle serait coupable d'avoir quitté la France si, tout en s'efforçant d'y revenir dans une action utile (elle demanda vainement d'être parachutée sur le sol français), elle ne vivait pas jusque là aussi durement au moins que les Français. Ce raisonnement est peut être irréfutable, et pourtant bien peu d'entre nous s'en seraient souciés. Elle ne supportait pas qu'on transige avec ce qu'on juge vrai.

Elle est allée à la sainteté par l'héroïsme (il faut bien se servir des mots les plus grands ou ne pas dire la vérité). La même évolution s'est vue dans son caractère, de « terrible » à

---

(1) Simone Weil: *La Pesanteur et la Grâce* (Plon).

douce, dans son action, des luttes sociales, où on la prenait pour terroriste, de la guerre d'Espagne, où elle fut combattante, à une guerre contre soi, et dans sa philosophie, de la philosophie volontaire d'Alain, qu'elle a portée aussi loin que possible, à une philosophie qui fonde de nouveau la grâce, la contemplation et l'obéissance. Ce fut, il est vrai, un changement plus apparent que profond. Dès le début, on pouvait comprendre que ce qui était premier en elle, c'était la tendresse aux maux d'autrui, et que sa vocation était la sainteté. D'autre part, il est toujours resté quelque chose de militaire, pour ainsi dire, dans le courage généreux de cette fille, et de volontaire dans cette sagesse. Elle avait désiré participer au combat, cette fois encore ; mais ceux qui savent quels étaient ses projets, savent qu'il ne s'agissait plus, en fait, de détruire des adversaires (si jamais elle l'avait vraiment tenté) ; un autre projet lui tenait plus à cœur, qui n'était inspiré que par la pitié. De même dans sa philosophie, celle d'Alain subsiste entièrement peut-être, et ce qu'elle y joint y reste lié ; mais elle y joint le sens de la grâce, la découverte que la vérité existe en elle-même, ne repose pas sur nous, est autre que nous, qu'il nous faut passer au delà de notre possible pour l'atteindre, et que c'est grâce à elle si nous le pouvons.

Ces notes, extraites par Thibon des admirables cahiers qu'elle lui avait laissés, font connaître son dernier caractère, sa dernière lutte, sa dernière philosophie. Elle les a écrites quand elle se rapprochait du catholicisme plus qu'elle-même ne l'aurait cru possible. Non qu'elle en fût loin, au contraire ; elle en était si près qu'elle ne pensait pas pouvoir l'être davantage. Si l'on a parlé de conversion à son sujet, le mot est peut-être impropre, car ce ne fut pas un retournement, mais un nouveau progrès, important à vrai dire, dans une voie où elle s'était engagée depuis longtemps. En outre, elle semble être restée, même alors, sur le seuil de l'Eglise, doutant de pouvoir y adhérer pleinement, comme elle adhérait pleinement à l'Evangile.

Ces notes laissent voir, comme des ouvertures éloignées les unes des autres, l'étendue d'une pensée qui fut sans doute l'une des plus complètes de notre temps. Ce qui nous manque le plus, chacun le sent, c'est une synthèse de ce qu'a peu à peu accumulé de sciences et de sagesse l'humanité. Nous n'en voyons se former aucune de valable. Nous sommes dispersés, faibles au centre, très forts sur les points extérieurs, les détails, les moyens, les faits bruts et qui ne servent à rien s'ils ne sont digérés. Aussi est-ce la violence qui fait la synthèse. Je ne sais personne qui ait refusé cette situation autant que celle qui ne connaissait pas moins les sciences que les langues, l'histoire économique et politique que les religions, les poètes et les artistes que les philosophes. Ses études révèlent une ambition merveilleuse et royale, dont peut-être personne n'est dispensé. Chacun essaie quelque synthèse, mais peu seront allés aussi loin qu'elle dans sa courte vie. En outre, bien peu auraient rassemblé leurs connaissances d'un lien aussi fort. La même fermeté qui se manifeste dans ses actes lui a permis d'aller plus loin que les autres dans la pensée.

Toutefois, ce n'est pas la logique, mais le style et le jugement, qui révèlent ici la force du lien. D'un esprit sensible à tant de choses et les possédant, des pensées isolées ne peuvent offrir

que ce signe, mais très sûr, qu'est la beauté. Peut-être, d'ailleurs, la plus vraie synthèse n'a-t-elle jamais la forme d'un système. Nous ne sommes que trop tentés de chercher des systèmes et de passer trop vite sur les pensées particulières. Aussi ce désordre apparent n'est-il pas sans fruit. Mais parce qu'ici c'est l'ordre qui manque, ou plutôt semble manquer, c'est à l'ordre peut-être, à essayer de retrouver la logique cachée, qu'il faut nous appliquer davantage, tout en sachant que nous ne pouvons guère y arriver avec précision ni certitude.

Le point de départ paraît être une douleur, mais dont les causes ne sont point personnelles ; car elle avait assez de force pour supporter toutes les souffrances personnelles. Il faut en chercher la cause dans une réflexion objective sur l'état social, qui est devenue peu à peu une réflexion plus générale sur le mal dans le monde. Nul n'a si bien compris qu'elle, les raisons que nous avons de douter de l'avenir. Elle aperçoit une civilisation de plus en plus abstraite, loin des choses, et qui nous soumet à la fantaisie des hommes, ce qui est nous rendre serviles et déraisonnables. « Etre en face de la nature et non des hommes, c'est la seule discipline. Dépendre d'une volonté étrangère, c'est être esclave... L'esclave dépend du maître et le maître de l'esclave, situation qui rend ou suppliant ou tyrannique, ou les deux à la fois (*omnia serviliter pro dominatione*). Au contraire, en face de la nature inerte, on n'a d'autre ressource que de penser ». Elle avait déjà montré, dans une *Critique du marxisme* qui n'est pas encore publiée, ce qui fait la force du social à notre époque, et pourquoi il n'y a pas d'effort tenté pour la liberté qui ne se soit tourné contre elle : la science, dispersée chez les hommes, réunie seulement dans la société, où elle n'est pas vraiment science, car la société ne pense pas, mais où elle est fort réellement moyen de puissance et d'oppression ; la machine, dont on croit qu'elle n'est qu'un moyen, mais qui impose certaines formes de travail et l'association inégale de ceux qui conçoivent et de ceux qui exécutent. Ici encore, elle songe à ce problème. « Deux tâches : individualiser la machine, individualiser la science ».

L'une des conditions de l'esclavage est le déracinement. Cette idée est nouvelle par rapport à la *Critique du marxisme*. Elle aperçoit que « l'enracinement est autre chose que le social ». En effet, c'est ce qui permet à l'individu de s'accrocher, de se défendre, de ne pas être entraîné par tous les mouvements du « gros animal ». D'où l'accord singulier qu'elle met entre la défense de l'individu et le culte de la tradition.

La méditation sur l'avenir réagit sur l'image du passé. Que le bien ne soit pas assuré de triompher, cette idée colore l'histoire bien autrement que nous n'y sommes accoutumés. Elle peut faire découvrir ce que trop d'historiens ont méconnu, par une adoration instinctive de la force et une croyance aveugle au progrès : que non seulement il y a des décadences, mais que bien souvent une civilisation pire a vaincu une civilisation meilleure. Ainsi avertis, nous en trouvons trop d'exemples, et nous voyons quel est l'empire de la force sur les esprits, puisque ces exemples ont été oubliés. C'est maintenant à cet empire de la force qu'il faut porter notre attention. Bien peu sont capables d'aimer le bien s'il n'est joint à la force. Même si l'on ne doit rien y gagner, on a besoin de croire que la force est du côté

pour lequel on lutte. « On supporte de mourir pour une cause qui sera victorieuse ». « Mourir pour ce qui est fort, fait perdre à la mort son amertume; et en même temps tout son prix ». Séparer, même par la pensée seule, le bien de la force, le bien de la victoire, demande un effort presque surhumain. « Regarder un bien, aimé comme tel, comme condamné par le cours prochain des événements, est une douleur intolérable ». Pour se soustraire à cette douleur, la pensée glisse à regarder comme bon ce qui est victorieux.

La force souille la pensée. Mais par quel moyen ? Par le moyen de l'imagination. Celui qui subit la force croit céder à la raison, celui qui la manie croit faire le bien. Ce n'est qu'un des exemples de la puissance de l'imaginaire. Nous fabriquons sans cesse le mensonge dont nous avons besoin pour vivre. « Nous sommes des êtres connaissant, voulant et aimant, et dès que nous portons l'attention sur les objets de la connaissance, de la volonté et de l'amour, nous reconnaissons avec évidence qu'il n'y en a pas qui ne soient *impossibles*. Le mensonge seul peut voiler cette évidence ». L'imagination comble le vide intérieur, cache la contradiction, souvent en représentant le mal que souffre autrui, et au besoin en le causant. « Quiconque souffre, cherche à communiquer sa souffrance — soit en maltraitant, soit en provoquant la pitié — afin de la diminuer, et il la diminue vraiment ainsi. Celui qui est tout en bas, que personne ne plaint, qui n'a le pouvoir de maltraiter personne (s'il n'a pas d'enfant ou d'être qui l'aime), sa souffrance reste en lui et l'empoisonne ». « Qu'a-t-on gagné quand on a fait mal ? On s'est accru, on s'est étendu, on a comblé un vide chez soi en le créant chez autrui ». Des actions réelles peuvent être appelées imaginaires, en ce sens qu'elles ne satisfont que l'imagination. « La vengeance : même si en fait on tue ou torture son ennemi, c'est en un sens imaginaire ».

C'est ainsi que l'imaginaire est cause du mal. Mais même s'il n'en était pas cause, il vaut mieux être malheureux que trompé. « Il faut préférer l'enfer réel au Paradis imaginaire ». « Je supplie, dit-elle ailleurs, que mon imperfection se manifeste tout entière à mes yeux... Non pas pour qu'elle guérisse, mais, même quand elle ne devrait pas guérir, pour que je sois dans la vérité ». Cependant, comment chercher le bien, le vrai, quand on imagine les avoir ? « Quand on accomplit le mal, on ne le connaît pas ». Il faut donc que le bien, ou le vrai, vienne de lui-même, qu'il soit gratuit, car on ne peut le chercher. On ne peut vouloir plus qu'on n'a en soi. « En toutes choses, seul ce qui vient du dehors, gratuitement, par surprise, comme un don du sort, sans que nous l'ayons cherché, est joie pure. Parallèlement le bien réel ne peut venir que du dehors, jamais de notre effort. Nous ne pouvons en aucun cas, fabriquer quelque chose qui soit meilleur que nous ».

On ne peut passer du plus mauvais au meilleur, si le meilleur d'abord n'existe en lui-même. « On ne peut pas monter, il faut être tiré ». « On aurait vite fait de souiller le point de pureté intérieur, si on ne le renouvelait pas par le contact avec une pureté inaltérable, placée en dehors de toute atteinte ». Cette perfection n'est pas imaginaire. « Aucune perfection imaginaire ne peut me tirer en haut, même d'un millimètre. Car une

perfection imaginaire se trouve au niveau de moi qui l'imagine, ni plus haut ni plus bas ». Il y a là une « preuve ontologique expérimentale ». Nous avons l'*expérience* du transcendant. « Expérience du transcendant, cela semble contradictoire, et pourtant le transcendant ne peut être connu que par le contact, puisque nos facultés ne peuvent pas le fabriquer ».

Il en résulte que ce n'est pas la volonté qui sauve, mais l'attention. « L'attention extrême est ce qui constitue dans l'homme la faculté créatrice ». Certes, ce mot d'attention implique plus de volonté que celui de contemplation, qu'elle aurait pu employer. Cependant elle distingue l'attention de la volonté. « L'attention est liée au désir. Non pas à la volonté, mais au désir. Ou plus exactement au consentement ». La volonté ne peut nous faire sortir de nous, car elle est nous-mêmes. Il y a une part de passivité dans l'action bonne. « Le mal consiste en actions, le bien en non-action, en action non-agissante ». « Le bien accompli presque malgré soi, presque avec honte et remords, est pur. Tout bien absolument pur échappe complètement à la volonté. Le bien est transcendant. Dieu est le bien ».

Que signifie la non-action ? C'est qu'il faut suivre l'ordre. « Ne pas faire un pas, même vers le bien ». « Si mon salut éternel était sur cette table, sous la forme d'un objet, et qu'il n'y eût qu'à étendre la main pour le saisir, je ne tendrais pas la main sans en avoir reçu l'ordre ».

L'homme est libre, mais libre de quoi ? De ne pas refuser l'attention, de la fixer sur la lumière, et d'ailleurs cela suffit. « Une inspiration divine opère infailliblement, irrésistiblement, si on n'en détourne pas l'attention, si on ne la refuse pas ». Il est libre aussi de se *préparer* à ne pas refuser la vérité, car « au moment où l'on prend conscience qu'il y a un choix à faire, le choix est déjà fait ». Pour cela, il faut, comme elle dit fortement, se « décréer », se « déraciner », faire le vide en soi, détruire le « je ». « Il n'y a absolument aucun autre acte libre qui nous soit permis, sinon la destruction du *je* ». Pour atteindre la source de l'imaginaire, ce n'est pas moins que le sujet lui-même, le centre de soi, auquel il faut essayer de renoncer. « Il n'y a pas d'amour de la vérité sans un consentement sans réserve à la mort ». Il faut vouloir renoncer à tout désir, même du salut. « Renoncer à tout ce qui n'est pas la grâce, et ne pas désirer la grâce ». Plus que tout objet, à travers tout objet, il faut vouloir le vide. C'est par ce vide que pénètre la vérité divine, qui à vrai dire nous est encore plus mortelle que le vide lui-même. « Ce qui est mortel, pour la partie charnelle de l'âme, c'est de voir Dieu face à face. C'est pourquoi nous fuyons le vide intérieur, parce que Dieu pourrait s'y glisser. Ce n'est pas la recherche du plaisir et l'aversion de l'effort qui produisent le péché, mais la peur de Dieu. On sait qu'on ne peut pas le voir face à face sans mourir, et on ne veut pas mourir ».

Le désir est pourtant nécessaire. « Le désir est mauvais et mensonger, mais pourtant sans le désir, on ne rechercherait pas le véritable absolu, le véritable illimité. Il faut être passé par là. Malheur des êtres à qui la fatigue ôte cette énergie supplémentaire qui est la source du désir ». La joie est nécessaire. « Dire que le monde ne vaut rien, que cette vie ne vaut

rien, et donner pour preuve le mal, est absurde, car si cela ne vaut rien, de quoi le mal prive-t-il ?... De quoi est-ce que la souffrance prive celui qui est sans joie ? ». La spontanéité du « moi » est nécessaire, mais la vérité, c'est autre chose. Le « moi » ne la reconnaît d'ordinaire que contraint et brisé. « La vie humaine est *impossible*, mais le malheur seul le fait sentir ». Aussi faut-il se fier, pour connaître, plus à la douleur qu'au plaisir, plus à ce qui limite qu'à ce qui étend. « Le plaisir peut être innocent, à condition qu'on n'y cherche pas la connaissance ». « Le possible est le lieu de l'imagination, et par suite, de la dégradation ». « Notre misère, nous ne la fabriquons pas, elle est vraie. C'est pourquoi il nous faut la chérir. Tout le reste est imaginaire ».

Telle est cette descente aux Enfers. La vérité existe parce qu'elle n'est pas de nous et qu'il nous faut comme mourir pour aller à elle (celle-là ne pouvait en douter que la conscience a réellement obligée à mourir) ; la vérité nous est si intolérable que nous sommes sûrs qu'elle n'est pas de nous. Mais aussi, dans cette douleur, il faut comprendre que c'est la joie pourtant qu'elle a retrouvée, l'émerveillement de ne pas être seul, mais que la vérité existe.

Elle a retrouvé aussi, par ce dur chemin, l'amour du monde et la source de la poésie. A devenir ainsi transparent, on ne se voile plus le monde par l'espoir d'une Providence conforme à nos désirs, qui ferait plier la nécessité. C'est sur la nécessité même qu'on s'appuie, contre soi. C'est cette nécessité pure et indifférente qu'il faut préférer à nos désirs arbitraires, et qui nous sauve. Si Dieu, en tant que bien, était présent dans le monde, l'amour que nous lui portons nous abaisserait. « L'absence de Dieu est le plus merveilleux témoignage du parfait amour, et c'est pourquoi la pure nécessité, la nécessité manifestement différente du bien, est si belle ». C'est cette absence de Dieu qui conduit à Dieu, au point qu'on peut dire que « ce monde, en tant que tout à fait vide de Dieu, est Dieu lui-même ».

D'où cette douceur envers le monde visible : « Je ne désire nullement que ce monde créé ne soit plus sensible, mais que ce ne soit plus à moi qu'il soit sensible. A moi, il ne peut dire son secret qui est trop haut. Que je parte, et le créateur et la créature échangeront leurs secrets ».

Croire que Dieu, en tant que bien, est présent dans le monde, « cela rend cruel », car cela mène à juger du bien d'après la force et la réussite, et par suite, à chercher celles-ci d'abord. Le Dieu de l'Ancien Testament, qui se manifeste par la force et la victoire, n'est pas le vrai Dieu. « La chrétienté est devenue totalitaire, conquérante, exterminatrice, parce qu'elle n'a pas développé la notion de l'absence et de la non-action de Dieu ici-bas. Elle s'est attachée à Jéhovah autant qu'au Christ ; elle a conçu la Providence à la manière de l'Ancien Testament ; Israël seul pouvait résister à Rome, parce qu'il lui ressemblait ». Si Dieu est créateur, si Dieu est Providence, c'est par le moyen d'une Sagesse impersonnelle, qui a fait du monde un réseau de relations. Le vrai Dieu nous abandonne et se tait. Il faut comprendre que ce silence est beau. « Le cri nous déchire les entrailles. Nous n'obtenons que le silence. Après avoir passé par là, les uns se mettent à se parler à eux-mêmes comme les fous.

Quoi qu'ils fassent après cela, il ne faut avoir pour eux que de la pitié. Les autres, peu nombreux, donnent tout leur cœur au silence ».

Il y a là peu de consolation. Mais il ne s'agit pas d'être consolé. « Toute consolation dans le malheur éloigne de l'amour et de la vérité ». « La religion, en tant que source de consolation, est un obstacle à la véritable foi ». Le Dieu qui console la partie basse de l'âme n'est pas le vrai Dieu. « Les parties basses de moi-même doivent aimer Dieu, mais non pas trop. Ce ne serait pas Dieu. Qu'elles aiment comme on a faim et soif. Seul le plus haut a le droit d'être rassasié ».

Cependant il y a cette raison d'avoir confiance, que, la loi et la limite régnant partout, la force est toujours limitée, bien qu'elle paraisse illimitée à celui qui la possède momentanément. Si la justice fuit les vainqueurs, la force elle-même ne reste pas longtemps avec eux. Et peut-être trouverait-on, dans cet équilibre spontané, une aide pour rétablir toujours, autant que possible, l'équilibre humain éternel. Il ne s'agit plus de pousser aveuglément dans un chemin dont on ne sait où il mène, mais, ayant conçu l'équilibre, de « faire ce qu'on peut pour ajouter du poids dans le plateau trop léger », et d'être toujours prêt à « changer de côté comme la justice, cette fugitive du camp des vainqueurs ».

Cette politique, aussi prudente que pure, n'est pas si loin de celle qu'enseignait Alain : elle est, elle aussi, une politique de vigilance. Il s'agissait pour Alain de limiter l'éternel effort des pouvoirs contre l'individu ; pour elle, de limiter l'éternel abus de la force. Toute politique de vigilance suppose vaine l'idée de progrès. Ici, tout concourt contre cette idée. Non seulement l'histoire, mais la science de notre temps, aux yeux de Simone Weil, y est défavorable, et surtout la philosophie. Car tout le platonisme et la théologie mystique reposent sur l'idée contraire : l'idée que le plus mauvais ne peut, de lui-même, produire le meilleur. C'est ce platonisme qui est vrai, et c'est lui seul qui prouve Dieu, de sorte que l'idée de progrès risque d'être « l'idée athée par excellence ». « Nulle chose ne peut avoir pour destination ce qu'elle n'a pas pour origine. Idée contraire, idée de progrès, poison. La racine qui a porté ce fruit doit être arrachée ». Cette pensée révèle un âge nouveau, qui a rompu avec le XIXe siècle, et qui, par delà ce siècle, rejoint les époques platoniciennes ; un âge où l'homme ne va pas à Dieu, mais où Dieu descend vers l'homme, un nouvel âge de la transcendance.

Alain s'est voulu presque uniquement moraliste. Presque seul de notre temps, il a osé enseigner la morale, et il y ramène vigoureusement tout le reste : refusant de séparer la psychologie ni la métaphysique de toute considération de valeurs ; montrant aussi qu'il y a une certaine unité de la logique et de la morale, que la recherche du vrai n'est pas sans des valeurs proprement morales, ni la morale sans perception nette et sans lucidité. Or, cette morale et cette méthode rigoureuses, unies l'une à l'autre, sont maintenues ici : on y trouve une maîtrise de soi poussée à l'extrême, et une vue du monde qui ne coûte rien à la perception claire ni à la géométrie. Mais on y trouve aussi

autre chose, qu'il faut bien appeler mystique, si l'on n'entend pas nécessairement par là des apparitions et des extases, ou un autre désaveu de la raison que celui qui est nécessaire à la raison même. La mystique commence, semble-t-il, à la pointe de la morale, quand, la peine de se plier au devoir étant sentie comme une obligation de s'anéantir, cette peine se retourne en joie, parce qu'elle est trop grande pour que sans joie on puisse la supporter. Ou si l'on veut, elle commence quand nous voulons passer du côté de *l'autre,* et que, tout en maintenant qu'il est autre (puisqu'il faut en quelque sorte disparaître pour le trouver), nous affirmons au même instant que quelque chose de nous vient de lui, que l'effort tenté pour l'atteindre vient de lui, et même que, dans cet autre, il n'y a plus de différence entre lui et nous. Or, cette dernière affirmation semble bien se trouver ici, comme les autres s'y trouvent assurément. Cette mystique semble adoucir et affiner, par une attitude modeste et par un sentiment d'acceptation et d'amour, ce qu'il peut y avoir de rude dans la pensée du pur moraliste. Il y a là comme une perfection de sentiment, qui ouvre le chemin de la poésie. Et parfois, il est vrai, cette perfection du sentiment ne s'accorde pas avec celle de la volonté. Mais il y a un point délicat, rarement trouvé, où le sentiment ne détruit pas la volonté, mais l'achève, et il est alors ce qu'il y a de plus haut. Hors du témoignage des actes, cette mystique n'est rien peut-être, mais jointe au témoignage des actes, elle est sans doute ce qu'il y a de plus haut. Si l'on ne relie pas la liberté à sa source surnaturelle, la liberté devient facilement brutale et folle. Alain lui-même disait qu'une sagesse n'est pas complète sans religion.

Si l'on cherche à situer cette pensée par rapport aux philosophies actuelles, on éprouve une difficulté : Le débat philosophique le plus ordinaire à notre époque revient à opposer la philosophie classique, comme trop intellectuelle, objective, impersonnelle et systématique, comme mettant la vérité au-dessus de l'homme, à la philosophie de l'existence, comme subjective, tragique, comme une façon de vivre et non seulement de penser, comme une doctrine d'où le sentiment n'est point absent. Chez Alain déjà, la force d'âme qui porte la doctrine est préférée à la perfection du système. Mais chez lui, cette sorte de vue « existentielle » n'écarte point des philosophies classiques, mais y ramène au contraire. Or, Simone Weil offre l'exemple le plus sûr d'une pensée que la subjectivité n'affaiblit pas. Comme chez Pascal (qu'elle n'approuvait guère cependant), on trouve chez elle, à la fois la pensée (objectivement valable) et le tragique de la pensée ; et si jamais une philosophie a été en même temps une vie, c'est bien la sienne. Mais pas plus que celle d'Alain, cette pensée ne rejette les philosophes classiques. Non seulement Platon et les platoniciens, mais ceux qu'on pourrait tenir pour les plus classiques de tous : ceux qui posent, outre une vérité absolue, la valeur d'un ordre rationnel, impersonnel, existant en soi indépendamment de l'homme, sous la forme d'une nécessité divine qui régit le monde, et parfois même d'une autre nécessité, non moins rigoureuse, qui régit les choses spirituelles. Simone Weil est proche souvent des stoïciens et de Spinoza. Elle dit : « Une nécessité rigoureuse, qui exclut tout arbitraire, tout hasard, règle les phénomènes matériels. Il y a, si possible, moins encore d'arbitraire et de hasard dans les choses spirituelles, quoique

libres ». Ou encore : « Il y a aussi une nécessité et des lois dans le domaine de la grâce ». Ainsi, elle ne prend pas place dans ce débat, tel qu'on le développe d'ordinaire, mais plutôt elle montre qu'il est vain.

Par rapport au catholicisme, il faut noter avec Thibon que le Dieu de l'Eglise n'est point si absent du monde et de la société que celui dont parle Simone Weil. Aussi faut-il moins de force et de pureté pour l'aimer. La conception particulière qui se trouve ici de la création et de la Providence, l'idée (si elle s'y trouve bien) que l'âme, en tant que bonne est « de l'autre côté du rideau » et ne se distingue pas de Dieu, le refus de considérer que le Dieu de l'Ancien Testament, Jéhovah, soit le même que le Dieu de l'Evangile, rappellent les très anciens « Gnostiques », que toutefois elle ne semble pas connaître. On voit qu'elle se fie avant tout à la tradition des mystiques (aussi bien des autres religions que du christianisme) et à l'Evangile. Pour l'Eglise, il semble qu'elle ne veuille ni s'en séparer, ni s'y attacher.

SIMONE PÉTREMENT.

UN GRAND LIVRE SUR L'ALLEMAGNE

M. Robert Minder a donné pour titre à l'ouvrage considérable et remarquable qu'il nous offre aujourd'hui : « Allemagnes et Allemands » (1). Il n'a pas écrit : l'Allemagne. C'est *par*, et *dans* sa diversité psychologique, culturelle et morale, qu'il entend nous faire comprendre l'Allemagne.

Il nous rappelle opportunément, dans les pages liminaires de son livre, combien il a fallu de temps à l'Allemagne pour se constituer en un « organisme tant soit peu cohérent ». Au XVIIIe siècle, elle comprend plus de 300 Etats, encore 40 provinces après 1815. La proclamation de l'Empire en 1871 laisse subsister 25 Etats. La puissante et progressive centralisation (corollaire d'une industrialisation brutale à la fin du XIXe siècle), accentuée par le régime de Weimar, couronnée par Hitler, ne détruit pas pour autant les particularismes régionaux.

Si le particularisme politique a été abattu, un certain particularisme culturel continue de s'affirmer. Il y a là un fait paradoxal en apparence, trop peu observé en général et sur lequel l'auteur met très justement l'accent en nous faisant remarquer, par des exemples concrets, la survivance des prérogatives et de privilèges dont les plus grands centres allemands continuent de se parer jalousement, même sous le nazisme, sur le plan des grandes manifestations de l'art et de la pensée. « Les théâtres de Leipzig et de Cologne, de Mannheim et de Dresde, continuaient à bénéficier de « premières » que leur enviait Berlin. Des villes beaucoup plus modestes encore — telles Heidelberg, Fribourg, Iéna, Göttingen — pouvaient s'enorgueillir de la présence de savants dont la réputation était européenne. L'Allemand nazi, vis-à-vis d'un étranger, se disait Allemand avant tout, rien qu'Allemand, mais vis-à-vis de ses compatriotes, il gardait aussi la fierté particulière d'être un Thuringien ou un Hessois, un Rhénan ou un Saxon ».

●

Comprendre l'Allemagne dans sa diversité et aussi la comprendre par le dedans, c'est le double propos de l'auteur et c'est sans doute la réalisation de ce double dessein qui nous donne la clé du sentiment de sécurité avec lequel le lecteur s'aban-

---

(1) Editions de Seuil, Collection « Esprit ».

donne à son guide et aussi du sentiment de satisfaction avec lequel il ferme le livre. Trop d'études sur l'Allemagne lui ont jusqu'ici laissé l'impression de la vue du dehors, de généralisations hâtives, superficielles, parfois brillantes, mais qui n'atteignent pas le vif du sujet, pour qu'il ne soit pas reconnaissant à un écrivain de lui offrir l'occasion de rencontrer tout justement le contraire : une vision concrète, constamment nourrie par le contact personnel et immédiat, l'affleurement continu de l'expérience directe de l'Allemagne.

●

Si nous nous interrogeons sur les raisons du sentiment de sécurité à la lecture dont nous venons de parler, nous les trouvons sans doute dans la maîtrise du sujet attestée par l'écrivain, mais aussi dans sa liberté d'esprit.

Cette liberté d'esprit s'atteste dans la fermeté avec laquelle le lecteur est mis en garde contre l'ingéniosité des constructions bien ordonnées, bien lisses, bien équilibrées, mais qui sont surtout satisfaisantes pour leurs auteurs. Robert Minder parle quelque part des « prestidigitateurs » auxquels il y aurait lieu « d'assimiler tant d'idéologues habiles à sortir avec virtuosité n'importe quoi toujours du même chapeau ».

Il marque justement la part d'hostilité a *priori* qui entre assez souvent dans ces « constructions ». Après avoir, par exemple, lumineusement montré comment le nazisme a cherché dans l'ancienne histoire des Germains une justification rétrospective de sa propre politique de cynisme, il trace ces lignes judicieuses qui contiennent à la fois une condamnation de la falsification historique chez l'hitlérien et une condamnation de la partialité d'optique du témoin du dehors qui prétendrait tirer de l'histoire primitive des Germains les preuves d'un déterminisme historique enchaînant l'Allemand au mal :

« L'histoire des Germains ne se situe pas au seuil de l'histoire allemande comme une espèce de promesse lumineuse et presque surnaturelle, ainsi que le voulaient les nazis. Mais elle ne pèse pas davantage sur les destinées de ce pays à la manière d'une fatalité inéluctable, comme l'admettent trop d'étrangers, racistes à leur façon, puisqu'ils croient à une race marquée et maudite pour toujours. Gardons-nous de donner dans ce complexe archaïque ».

●

Contre cet unilatéralisme dans l'optique s'accompagnant assez ordinairement d'une position de supériorité et qui n'est pas très rare chez notre compatriote (ayons la franchise de le reconnaître), partout et tout au long de son livre nous verrons Robert Minder s'insurger. Il repousse par exemple, avec la sévérité qu'elle mérite, la « nordification » ridicule par laquelle l'Allemand hitlérien « annexe » Charlemagne et l'art gothique

à son profit, « aryanise » la Grèce antique, etc... Mais il condamne, à son tour, le travers par lequel des « critiques français » croient pouvoir déceler dans le romantisme allemand les indices de la future barbarie allemande en prétendant que « l'Allemagne, en instaurant dans les arts le règne de l'obscur et de l'instinctif, aurait introduit un virus redoutable dans le corps de l'Europe entière ».

Et voici le sévère verdict porté sur ces thèses trop hâtives qui présentent le double danger de déformer la réalité en la simplifiant et de donner au lecteur une trompeuse satisfaction d'esprit en lui offrant du définitif à bon marché, en lui fournissant des comprimés de pensée :

« Les critiques se montrent possédés par un complexe de rigueur classique que l'on pourrait appeler aussi un complexe de latinisation du monde, digne pendant du complexe de nordification des savants allemands... vouloir réduire la culture à ses seuls éléments latins ou méditerranéens, aboutit — tout comme sa réduction aux seuls éléments nordiques — à un appauvrissement certain, à une castration sur la base d'une morbide hantise de la pureté dont l'explication relève en premier lieu de la psychanalyse ».

●

Austère justice distributive que nous retrouverons dans bien d'autres endroits de l'ouvrage. Par exemple, dans le passage où, après avoir dénoncé les systématisations arbitraires et grossièrement déformantes à travers lesquelles l'Allemand moyen juge notre histoire et notre pays, l'auteur écrit les lignes qui suivent : « il y aurait tout un chapitre à écrire sur cette incompréhension quasi radicale de notre passé par les Allemands, mais ne sommes-nous pas déformés nous-mêmes au point de ne pas savoir combien le passé est difficilement assimilable à l'heure actuelle par d'autres peuples (Russes et Américains aussi bien qu'Allemands) qui ont grandi dans de tout autres circonstances, ont appris à envisager le monde selon de tout autres perspectives ? Bonne leçon de modestie à prendre ».

Partout nous retrouverons chez un écrivain passionné de sincérité, ce souci du retour sur soi-même allant jusqu'à la dureté.

●

On est embarrassé quand on veut choisir dans un livre aussi riche de substance, plein à craquer d'aperçus ingénieux et toujours personnels, touchant à un nombre énorme de thèmes et dans lequel tout vous sollicite et tout vous « accroche ». Résignons-nous à un exemple.

Lisons les pages que l'auteur, dans sa « vue d'ensemble » consacre à la Réforme, à la personne de Luther, aux responsa-

bilités du luthéranisme. Il fait suivre ces derniers mots (responsabilités du luthéranisme) d'un point d'interrogation dans lequel se matérialise son souci d'objectivité, sa passion de vérification. Après avoir très justement marqué « la mansuétude de Luther, cet Allemand de l'Est, vis-à-vis des hiérarchies de l'Etat » et la dureté dont il fait preuve à l'égard des paysans révoltés, il écrit ces lignes excellentes : « Si l'un des chemins du luthéranisme mène vers l'œuvre constructive de Bach, de Gœthe, de Kant, un autre ne descend-il pas vers l'œuvre destructrice de Hitler ? Et de même que le luthéranisme sans aucun doute a fini par étouffer pour des siècles la peinture allemande si florissante au début du XVIe siècle, n'a-t-il pas de même anéanti l'esprit de résistance civique, si vivace encore de son temps, comme le prouve la révolte des paysans ? ».

Tout cela est parfaitement vu. Pourquoi faut-il que notre auteur, repris par sa passion de revenir sur ses pas, se croie obligé de détruire à peu près ce qu'il vient de dire en écrivant, pour bien marquer une fois de plus son hostilité à toutes les systématisations, que tous les rapprochements du monde ne suffiront pas à « faire sortir l'hitlérisme du luthéranisme comme le poussin de l'œuf, mais tout au plus comme l'œuf d'un chapeau à la manière du prestidigitateur » et en nous assurant, en manière de conclusion, qu'il « ne pense pas que Luther, tout en souhaitant la défaite des paysans en révolte, aurait approuvé les camps de tortures ».

●

Ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Il ne s'agit pas du tout de nous perdre en conjectures assez vaines sur ce que Luther aurait pu penser, ou ne pas penser, de Buchenwald et de Maidaneck, mais de cette autre chose plus importante : la préparation d'un terrain. Il s'agit précisément de cet « anéantissement de l'esprit de résistance civique » si justement marqué par notre auteur quelques lignes plus haut. Mais voilà où mène la passion de retourner toutes les idées pour en voir l'envers ! Possédé par son démon critique, notre auteur efface d'une main ce qu'il vient de tracer de l'autre. La critique risque de se détruire en devenant hypercritique. Il est tout de même permis, sans tomber dans le défaut de ces « séries et de ces chaînes dont la cohérence logique est aussi parfaite que la valeur historique contestable », de penser que le luthéranisme a une responsabilité certaine dans cette préparation du terrain dont nous parlions à l'instant. Il est permis de penser que Luther a très positivement ouvert les voies au « caporalisme prussien », dont M. Minder ne veut pas le rendre directement responsable » en fortifiant chez l'Allemand la pente naturelle aux courbettes devant les grandeurs de chair, le respect religieux de l'appareil de la force légale et du pouvoir établi (Obrigkeit, Behörde), le jour où, par exemple, il a écrit ces lignes si caractéristiques : « Si l'autorité (die Obrigkeit) te dit : 2 et 5 font 8, tu dois le croire, contre ton sentiment et ta connaissance ». Il est permis de penser que le même Luther a fortifié un esprit fait de brutalité en haut et de servilité en bas, dont le monde n'a que trop connu les manifestations, quand dans une lettre à l'un de ses amis, il rappelle en l'appliquant

aux paysans révoltés, l'opportunité du proverbe latin « cibus, onus et virga asino », en l'accompagnant de ce commentaire féroce : « Les paysans n'entendent pas la parole, alors, il faut bien qu'ils entendent la virga, c'est-à-dire les coups de fusil. Laisse les coups crépiter dans leurs rangs, sans quoi ils feront mille fois pire » et quand il écrit ailleurs : « L'homme du commun doit être chargé de fardeaux, sans quoi il lui vient trop d'audace ».

Sans tomber, encore une fois, dans le défaut des belles constructions arbitraires. on peut estimer que l'esprit qui se reflète dans de pareilles déclarations de « principes » a tout de même sa part, et une large part, de responsabilité dans la formation d'une certaine Allemagne, et rend compte dans une appréciable mesure des difficultés rencontrées aujourd'hui dans sa « démocratisation ».

Ces remarques ne portent aucune atteinte à la valeur du livre, l'un des plus intelligents (nous donnons à l'adjectif sa plénitude de sens), des plus « suggestifs » (par la variété de ses aperçus et de ses angles de vision) et, nous le répétons, l'un des plus pleins de substance que nous ayons lus sur l'Allemagne.

ROBERT D'HARCOURT.

POESIE

EXECUTOIRE, par GUILLEVIC (*Gallimard*).

Après *Terraqué,* le plus difficile, pour Guillevic, restait à faire.

Terraqué : littéralement, une telle poésie avait choqué ses lecteurs. Et si plusieurs, au début, lui résistèrent, à ce qu'elle avait d'abrupt et d'évident, ce fut probablement par une sorte de réaction quasi organique à la violence du choc reçu. Depuis, la poésie de Guillevic a été « acceptée » : parce qu'il était impossible qu'elle ne s'imposât point. Mais à qui disait, dès 1939, qu'elle constituait un événement, on répondait parfois par un sourire ironique. A vrai dire, on se défendait contre elle, car, venue de l'Ouest et chargée de je ne sais quel redoutable inconnu, miroir de marais et de landes, à la fois humide de mystère et dépouillée à l'extrême, trop nue, elle prenait l'apparence d'une des figures de la peur. Elle portait avec elle des monstres, toute la violence indécise d'un univers hors de l'homme, les trois règnes ligués ayant l'air de le voir, et les cadavres des rochers éclatés ou celui d'un petit animal dont le squelette se déssèche sous les arbres — ou simplement, celui de l'inanimé, plus redoutable encore : une vieille chaise, une armoire béante. Guillevic apportait la peur avec lui, il nous la faisait toucher sous les espèces d'une assiette vide, d'une femme frappée par l'orage, d'yeux canins.

Mais qui se contentait d'apercevoir les monstres étrangers charriés par le langage de Guillevic, sans poursuivre avec lui l'opération de destruction systématique que comportait, dialectiquement, une telle amenée à la lumière, restait lui-même étranger à la parole à laquelle il croyait adhérer et abandonnait le poète au milieu de sa courbe. *Exécutoire,* beaucoup plus explicite que *Terraqué,* ne laisse aucun doute sur le but que se propose Guillevic. Son œuvre est bien une entreprise de délivrance, un combat contre toutes les formes de la nuit.

Quand il eut regardé de bien près tous les monstres
Et vu qu'ils étaient faits tous de la même étoupe

Il put s'asseoir tranquille dans une chambre claire
Et voir l'espace.

Il ne s'est jamais agi, pour le poète, de laisser le trouble que provoque l'apparition de l'inhumain, s'emparer de l'homme. A qui veut cependant accéder aux régions claires de la connaissance, une désignation préalable de l'obscur est nécessaire. Non

pour s'y complaire — et là est le piège : dans la facilité qu'il y a à accepter de vivre sous le signe du monstrueux aux formes multiples et parfois imprévues, le romantisme, le baroque, l'absurde, facilité dans laquelle tombe trop souvent un Michaux, par exemple, dont le poème, modèle admirable d'exigence relative à soi-même, continue néanmoins à s'identifier avec l'angoisse qui l'a provoqué. Cette complaisance à l'absurde (et, pourquoi ne pas le dire, au malheur), est totalement étrangère à Guillevic qui s'enrichit par le combat perpétuel qu'il livre à son inquiétude. Car il est vain d'affirmer que les monstres n'existent pas si on ne les a préalablement vaincus. Il est vain de les nier sans les avoir touchés : c'est vivre dans un monde sec. Il faut traverser la nuit pour en sortir. Il ne s'agit d'ailleurs pas de les nier, mais de les maîtriser et de se maîtriser en face d'eux. Il s'agit de ne pas succomber à la tentation du monstrueux qui est aussi le naturel. Le paradoxe de Baudelaire, sa haine du *naturel,* exprime une profonde vérité humaine et rejoint la suprême certitude cornélienne (certitude quant à l'aboutissement de l'effort), le cri merveilleux d'Auguste où toute la dignité de l'homme est projetée : *Je suis maître de moi comme de l'Univers.*

La poésie de Guillevic peut, d'ores et déjà, être qualifiée de grande, parce qu'elle s'inscrit dans le même ordre de conquête et qu'elle met en œuvre les moyens de langage les plus simples pour y parvenir.

Certes, après *Terraqué,* et le choc produit, un danger considérable guettait Guillevic. (Mais toute poésie exprimée vit dangereusement). Pouvant en effet moins que tout autre se dégager du mode d'écriture qu'il avait choisi, parce que ce mode était parfaitement adéquat à l'objet proposé, il risquait fort de tomber dans une sorte d'automatisme verbal et de répéter sous la forme d'un poncif, sa création originale. Autrement dit, de « faire du Guillevic ». Le risque qu'il courait était d'ordre formel. Et, reconnaissons-le, il est très facile à un langage comme le sien qui repousse à la fois les secours de l'ornement lyrique et ceux de la mélodie pour ne vivre que sur sa propre nudité — écoutez la voix un peu rauque de Guillevic, son poème à la gorge serrée — il lui serait très facile de se vider de son contenu et de n'être plus que l'apparence de lui-même. Rien n'est plus aisé que de démonter l'*apparent* mécanisme du poème guillevicien, dont la démarche est presque toujours identique à elle-même. Guillevic n'avale pas sa clé. Il la laisse traîner à la vue de tous et on se dit qu'il doit être très simple de reproduire des poèmes aussi manifestement clairs. Guillevic n'a pas besoin de cacher sa clé, c'est peut-être qu'il n'en a pas. L'image, chez lui, n'est que l'objet regardé et non la déformation infligée à l'objet par le regard. Une armoire, une assiette, ne sont d'abord que ce qu'elles sont. Un homme n'est que ce qu'il est. Et c'est pourquoi l'univers peu à peu s'éclaircit.

L'assiette est blanche
Et presque on pourrait la toucher

dit Guillevic qui se fie seulement aux objets qu'il exprime. Que faudrait-il pour que l'extraordinaire résonance de ces vers se

brise, et qu'il n'en reste plus qu'un dire banal ? Peu de chose, ce peu de chose, qui est tout. Probablement un peu moins d'attention, c'est-à-dire un peu moins d'amour. Nulle poésie n'exige plus d'attention que la sienne, de la part du poète soucieux de ne pas se duper. Prise de conscience, la parole de Guillevic est au premier chef une poésie de lucidité. Il y aurait lieu ici, de mesurer toute la différence qui sépare la lucidité de la voyance, et de reconnaître aussi à quel point elles peuvent se confondre.

Puisqu'un mot c'est du sang
Et vaut donc sacrifice,

dit encore Guillevic. Et certes, cette référence au sacré que tout langage essentiel contient en lui-même, n'est pas la partie la moins émouvante de son œuvre, ni la moins significative. Guillevic ne peut jamais tout à fait oublier qu'il est breton. On sait en face quels monstres s'est un jour trouvé le poète : plus redoutables encore parce qu'ils sont issus de l'homme et qu'ils participent à quelque chose du langage. Guillevic ne craint pas de les nommer, car les charniers, les massacres, les assassins, il ne sert à rien de les flétrir si on ne les amène pas, eux aussi, à la lumière, comme des poissons morts sur le rivage, en les restituant à la conscience, tels qu'ils sont. Le mot qui les fixe (tels qu'en eux-mêmes, enfin...) est celui qui les détruit. Et si le sang des mots reste métaphorique, le sacrifice n'en est pas moins accompli, par lequel chaque mort est désormais à la place qui lui revient.

Ce n'est pas vrai qu'un mort
Soit comme un vague empire
Plein d'ordres et de bruit,

dit Guillevic, dans le *Souvenir* à la mémoire de Gabriel Péri.

Il ne faut pas mentir,
Rien n'est si mort qu'un mort.

Mais c'est vrai que des morts
Font sur terre un silence
Plus fort que le sommeil.

Exécutoire n'est donc pas seulement la continuation de *Terraqué* et le deuxième volume d'une suite. Bien que les deux livres s'inscrivent sur une même courbe, leur différence est cependant soulignée par les titres. Avec *Terraqué,* nous étions encore dans la peur, encore traqués dans un univers élémentaire. *Exécutoire* est une sentence, et nous sommes entrés dans le monde de l'homme où la poésie devient nécessairement une morale. La poésie de Guillevic s'est élargie en même temps qu'elle s'est précisée. Je pense qu'elle a pris sa figure définitive.

JEAN TORTEL.

LE TRESOR DES LAIS (2 vol.). **LA COURSE D'ENTRE DEUX PORTS,** par ANDRÉ BERRY (*René Julliard*).

Que l'œuvre d'André Berry ait toutes les apparences d'une gageure, qu'on puisse la tenir pour anachronique, j'en conviens volontiers. Et puis après ? Si gageure il y a, avouons qu'elle est tenue avec constance et souvent avec bonheur. Naguère en témoignaient *Les Esprits de Garonne,* ce poème-fleuve qui suscita tant de controverses et qui ne méritait sans doute « ni cet excès d'honneurs, ni cette indignité », et voici que, coup sur coup, paraissent chez René Julliard, infatigable éditeur d'un non moins infatigable poète, les deux épais volumes du *Trésor des Lais* et le premier tome de *La Course d'entre deux Ports.* Je ne vois pas très bien au nom de quel critère il me serait permis de négliger a priori une œuvre qui, à défaut d'autres mérites, illustre une ferveur peu commune. Pour ce qui est de l'accusation d'anachronisme, j'y reviendrai mais, dussent certains des fidèles de cette revue s'en irriter, il faut convenir, ne nous en déplaise, que M. André Berry est notre contemporain absolument au même titre que M. Henri Pichette et M. Isidore Isou et qu'il illustre tout aussi bien qu'eux, encore que sous un jour tout différent et par une attitude radicalement opposée à la leur, l'actuelle confusion des esprits et les contradictions de notre poésie.

La vérité toute nue est que l'œuvre d'André Berry répond bien mieux aux exigences du public lettré, voire même, si on la lit à haute voix, aux exigences du grand public tout court, en quête de divertissement et non d'expériences, qu'à celles des amateurs « avertis » ou plus exactement pervertis par les préjugés qui ont cours depuis trois quarts de siècle dans les milieux littéraires.

Le reproche le plus courant que l'on fasse à André Berry est d'être livresque, de se complaire dans les allusions mythologiques, d'user d'un vocabulaire et de tournures volontairement archaïques. Cet « appareil » proprement littéraire, d'ailleurs accessible à tout homme moyennement cultivé, est-il ou non légitime ? Il me paraît l'être tout autant que l'appareil philosophique de la plupart de nos poètes. Nous acceptons volontiers qu'un T.-S. Eliot dans ses notes à *Terre Gaste* fasse état de références au Bouddhisme, aux « Upanishads » et au « Rameau d'Or », nous tolérons que nos critiques entreprennent la psychanalyse de Rimbaud ou de Baudelaire, que Jouve nous livre l'étincelante préface de *Sueur de Sang,* et nous pousserions les hauts cris si quelqu'un s'avisait, comme Antoine Muret le fit pour les *Amours* de Ronsard, d'étayer la réputation d'un poète sur les emprunts qu'il fait systématiquement à ses prédécesseurs ! Sans doute, passionnés que nous sommes d'originalité à tout prix, sommes-nous assez ridicules de nier un fait d'expérience, l'évident plaisir que l'on éprouve à toute réminiscence de fond ou de forme. Lire n'est pas seulement découvrir, mais aussi reconnaître. Une bonne part du succès du *Crève-Cœur* n'est-elle pas due au fait qu'Aragon, jouant sur tous les registres du lyrisme français, nous invitait à nous souvenir des meilleurs poètes de jadis ! André Berry n'use pas d'un autre procédé et

il serait injuste dès lors d'en contester la validité, d'autant que sa mise en œuvre nous vaut l'admirable suite de sonnets d'amour qui termine le *Trésor* ou le *Lai des poètes morts.*

Pour goûter Berry il nous faut nous délivrer de bien d'autres préjugés que celui de l'originalité, tous ceux que nous a légué le Romantisme, et le mythe de la poésie pure doivent également être jetés par dessus bord. Berry se défie tout autant de la sentimentalité que de la fausse noblesse formelle, il ne recule ni devant la vulgarité, ni devant les prosaïsmes et son mouvement verbal qui, parfois, il faut bien l'avouer, est par trop facile, voire logorrhéique, charrie et brasse le meilleur comme le pire. Sa truculence ne réside pas seulement dans les thèmes, ceux du lyrisme bachique et de l'érotisme souvent scatologique, pas même dans l'extrême verdeur du langage ; elle s'inscrit dans l'allure même de ce récitatif où il n'y a peut-être pas un seul vers, bon ou mauvais, qui n'illustre le plaisir qu'a le poète de parler pour le plaisir de parler. Cette œuvre, qui est, par tant de côtés, un monument d'érudition, se fonde d'abord et surtout sur une nécessité proprement physiologique.

En raison du libre usage qu'il fait de la parole et en dépit d'une rigueur prosodique plus absolue que chez Audiberti, André Berry est beaucoup plus proche de James Joyce que tant d'écrivains d'avant-garde qui se réclament d'*Ulysses.* Alors qu'on le tient pour un poète savant, il retrouve en fait le style ou plutôt l'élocution des trouvères ou des troubadours du « trobar clar ». C'est un homme d'avant la Renaissance, d'avant le divorce de la sensibilité et de l'intelligence, il est éclatant de santé jusqu'à être scandaleux de mauvais goût, la beauté n'est point son affaire, mais plutôt la confiance dans la vie, il respire, plutôt qu'il n'exprime, des certitudes élémentaires et, pour ainsi dire, rustiques. Car il est d'abord cela, un paysan gascon, bien planté en terre comme ses vignes de Quinsac et qui donne comme elles un suc généreux, un homme simple, étranger à toute inquiétude métaphysique parce qu'il est nourri de toute la foi, plus précisément de la double foi de ses ancêtres, la païenne et la chrétienne qui font en lui si bon ménage qu'il ignore toute forfanterie dans le péché, mais aussi tout remords rongeur, tout refoulement comme tout orgueil morose et entonne avec la même ferveur spontanée la louange du vin et celle de la Vierge, chante les priapées et la sainteté du mariage.

Est-ce à dire pour autant que cet homme simple (ses adversaires auront beau jeu de dire qu'il est simpliste) échappe à toute angoisse ? A vrai dire, c'est l'angoisse qui est le ressort essentiel de cette poésie, l'angoisse fondamentale, la hantise constante de la mort. C'est elle, c'est le souci d'arracher à la mort « les fruits de son passage humain » qui déterminent les démarches de Berry dont tous les poèmes, on ne le soulignera jamais assez, sont strictement autobiographiques. De quoi s'agit-il, sinon de préserver par l'écriture :

...Ce soi-même périssable
Ce blé rebelle au moissonneur
Qui fut jadis tiré du sable
Et doit au sable retourner

Entre deux refrains d'une de ses ballades « André Berry vous requiert tous d'amour » et « André Berry vous crie amour à tous » oscille la masse verbale de ce lyrisme qui n'est descriptif et terre à terre que parce qu'il est un effort désespéré de remembrement des souvenirs, un « rappel d'enfance » qui ne diffère de celui de Proust que parce que Berry est, en dépit de tout, un optimiste, un chrétien qui croit à la transcendance, transcendance littéraire « *morte jeunesse en ce livre éternelle* » et aussi à l'autre vie :

Là nous retrouverons nos anciennes vallées
Le jardin dont l'abeille aimait le réséda
La prairie incertaine où mouraient les allées
Et les pois de senteur contre la véranda.

« Mettre en rythmes toutes les étapes d'une carrière humaine » c'est l'entreprise démesurée ! Elle nous vaut des manières de chefs-d'œuvre comme *La chantefable de Murielle et d'Alain*, des morceaux plus faciles mais incantatoires comme la *Complainte de la maison de Clos-Bajade* et aussi des textes « à faire hurler » les délicats, par exemple, le *Lai du petit Colas et de la Mère Figet*. Tout ce que l'on peut dire, c'est qu'André Berry, alors même qu'il ne répond en rien à la conception que nous nous faisons du poète, est le seul de nos contemporains qui ait le front d'écrire des contes en vers qui peuvent nous paraître mauvais ou simplistes, mais qui ne sont jamais médiocres et encore moins ennuyeux. Une telle confiance dans les pouvoirs de l'écriture, un tel souci de jouer le jeu littéraire et d'y engager sa vie méritent au moins le respect.

LÉON-GABRIEL GROS.

●

J'APPRIVOISE PAR JEU, par MAURICE FOMBEURE (*Robert Cayla*).

Les Moulins de la parole, tel fut le titre du premier recueil de Maurice Fombeure. Il me paraît définir beaucoup mieux que ceux de ses autres livres, *A dos d'oiseau* et *Arentelles*, son don essentiel, l'invention verbale, et c'est encore à lui que je songe en achevant la lecture de *J'apprivoise par jeu*.

Il est trop aisé de ramener le lyrisme de Fombeure à quelques thèmes, la plupart du temps ceux de nos anciennes chansons. Certes, il y a cela d'abord, tout un appareil un peu conventionnel, tout un mécanisme d'enchantement concerté à l'extrême, parfois même trop prévisible, comme si le poète à jouer avec la marjolaine et le clair de lune, le tambour fleuri et les bergeries galantes s'assurait trop aisément la complicité du lecteur, s'adressait moins à nos sentiments réels qu'à une sensibilité seconde faite surtout de souvenirs livresques. J'entends bien que le reproche est valable, à supposer que nous nous fassions de la poésie une conception si haute qu'elle nous interdit tout consentement au plaisir, mais quand bien même tel serait le cas,

il serait assez ridicule de se refuser au lyrisme de Fombeure, car il n'est nullement réductible à ses éléments décoratifs et à une imagerie traditionnelle auxquels il sait conférer toutes les couleurs de la vie. Ce qui fait l'originalité de Fombeure, c'est le mouvement, l'incessant « allegro » des rythmes et des images :

O ma vie comme un pain rond et lourd
Je te porte en ce dur matin clair,
Vieille terre aux rides des labours
Je suis vif et bleu comme l'éclair.

Le mouvement est si bien la qualité première de Fombeure qu'il ignore ces pauses que sont de beaux vers isolés, à peine glanerions-nous par hasard un distique :

C'est la nuit que l'on vit, c'est la nuit que l'on ment
Le miroir à la belle et la rose à l'amant.

S'il est vrai que ce lyrisme se fonde sur des sensations, il ne les cristallise pas en formules, il procède plutôt par accumulation de touches subtiles et s'il enchante c'est plutôt par la ligne mélodique de l'ensemble que par les notations si pittoresques soient-elles. A cet égard, et c'est ce qui l'empêche de verser dans l'élégie, Fombeure s'avère un maître de la dissonance des images, sa désinvolture le sauve de l'esthétisme. « *Ciel du camp du drap d'or et ciel de merlan frit* ». Il y a presque toujours des antithèses de ce genre, de ces brusques oppositions dans les poèmes de Fombeure. On pourrait souligner combien la mélancolie du sentiment, mélancolie à peine soupçonnable parfois, s'allie chez lui à la truculence de l'expression. Son culte de la langue verte, de l'archaïsme qui contraste si vivement avec le vocabulaire étiolé du lyrisme d'entre les deux guerres, l'apparente, malgré une absolue divergence de thèmes, à des hommes comme Audiberti et Prévert. Fombeure, autant et mieux que quiconque, participe à sa façon aux actuelles recherches de rhétorique et ce qui fait son intérêt essentiel pour un critique, c'est beaucoup moins la richesse de ses sensations, que leur façon de jaillir de la matière verbale même.

J'apprivoise par jeu, certes, mais d'abord et surtout le langage. Ce lyrisme que l'on peut croire superficiel et frivole est, en fin de compte, infiniment complexe. C'est par là qu'il mérite l'attention des connaisseurs car, pour ce qui est des profanes, Fombeure est de ces rares poètes qui peuvent toucher quiconque pourvu qu'on lui prête l'oreille.

Virtuosité, voilà qui est vite dit et les sots le tiennent pour condamnation, comme d'ailleurs trouvaille et jonglerie, mais l'homme qui fait tourner, même à vide et sans froment, les « Moulins de la Parole » est bien cela, jongleur et trouveur.

Il se peut que la santé de ce lyrisme fasse scandale ou que l'époque ne soit pas propice à sa diffusion, mais il s'inscrit dans notre tradition populaire la plus profonde en même temps qu'il contribue de façon non négligeable aux recherches en cours.

L.-G. G.

VISAGE DECOUVERT, par JULES MOUGIN (*La Tour de Feu*).

Que la poésie soit autre chose qu'un commentaire ou une évocation, mais une provocation, j'en trouve la preuve dans *Visage découvert,* un mince feuillet de Jules Mougin (La Tour de Feu), qui nous propose en effet un visage nu et sans apprêt, la face rayonnante et justicière de la Poésie. Cet « appel des choses par leur nom », comme a dit splendidement Eluard, voici qu'il retentit dans toute sa pureté. Je ne crois pas que l'on puisse atteindre à autant de pureté et de concision que Jules Mougin dans *Le Livre d'Or* :

Les morts de Genissiat sont des héros
Ceux qui meurent d'un coup de bielle
Ceux qui meurent à petit feu
à cause du feu des hauts-fourneaux
Ceux qui meurent au fond des mines
Ceux qui meurent dans les usines
sont des héros

C'est le ton même de l'évidence, le ton de l'homme qui dit ce qu'il a à dire et ne s'embarrasse pas d'images ou d'ornements. Parce que Jules Mougin est un travailleur, et non un lettré et non un esthète, on le classera parmi les poètes « prolétariens », voire parmi les poètes « du dimanche » ou les « primitifs ». Autant d'explications qui n'en sont pas, qui ne rendent pas compte de la qualité d'une œuvre. Il se trouve seulement que cet homme parle, fait confiance à la parole et aux autres hommes, il donne ainsi un sens au monde, le fait sien pour l'offrir à tous. Que l'homme entre enfin dans son héritage, n'est-ce pas la suprême promesse de la Poésie, la seule tache qu'elle ait à assumer. Cette vérité que les intellectuels conçoivent mais ne vivent pas, c'est le privilège des travailleurs de la posséder. Maniée par des hommes comme Mougin, elle est l'arme de toutes les conquêtes.

L.-G. G.

◆

LA VIE DOUBLE, par ROBERT PRADE (*Hors-Commerce*).

L'enfant qui croit aux arbres
et se perdait dans la lumière
de libellule en libellule.

Je ne crois pas que tels vers soient d'une beauté parfaite ou fulgurante, mais ils me paraissent définir une certaine qualité, disons de bondissement, qui est le propre du lyrisme de Robert Prade. L'œuvre de ce jeune poète est malheureusement dispersée dans les petites revues ou dans des plaquettes pour la plupart hors-commerce, sans doute est-elle trop en marge des recherches en cours pour attirer l'attention des rares éditeurs qui s'intéres-

sent à la poésie, beaucoup trop spontanée et dépouillée de prétentions intellectuelles pour que les vedettes de la critique la jugent à son juste prix. S'il en allait autrement, si les soi-disant connaisseurs savaient goûter la poésie, consentir à une certaine passivité et se faire réceptifs au lieu de gloser sur les intentions ou la structure verbale d'un poème, une mince plaquette comme *La vie double* aurait le retentissement qu'elle mérite. Je ne me dissimule pas que certains défauts de Prade sautent aux yeux, que son lyrisme charrie maints poncifs et que, littérairement parlant, son originalité est contestable, mais je sais bien en revanche qu'il possède son accent, son intonation propre, que sa voix est authentiquement celle d'un poète. Il suffit de prêter l'oreille :

Sur une route pendait un arbre
la maison descendait du cœur
l'arbre lissant son beau feuillage
la maison maîtrisant sa peur
et si l'arbre cache ma mère
la maison n'a su me trouver
s'arrêtant au soir de sa course
près d'une eau plus bleue que l'abîme
il faudra chercher son image
et la peindre aux murs de la nuit

Voilà qui n'a rien d'exceptionnel, mais le ton y est. Excellent ou médiocre, il n'y a pas un seul poème de Robert Prade qui ne soit ainsi *porté,* qui n'aille d'un point à un autre, et en fin de compte, quel que soit le contenu d'un poème, quelle que soit la valeur de son imagerie ou de sa matière verbale, je ne connais pas d'autre signe d'authenticité que le mouvement. Ce n'est pas en vain que l'on parlait jadis du souffle, un poème respire ou ne respire pas. A l'inverse de trop de prétendus poèmes actuels qui ne sont que concrétions de l'esprit, beaux parfois comme des pierres, mais insensibles comme elles, les poèmes de Prade, eux, sont animés. Je songe à *Plateau de mon pays,* à *Soir,* à *Alain Gerbault* où les qualités visionnaires finissent par passer au second plan, tant la vertu incantatoire l'emporte. Ainsi prennent tout leur relief des images qui chez un autre poète ne piqueraient que la curiosité du lecteur :

Automne clinqueballant un os de seiche.

Je cite ce vers pour la qualité vraiment objectivante de l'image. L' « os de seiche » est singulièrement évocateur, suscitant à la fois l'idée de la mort, la notion concrète de blancheur, de légèreté et, inconsciemment, le sentiment de l'annihilation de la personnalité. Ou encore, cette trouvaille « gratuite » mais lourde de sens :

Il dort avec un faux sourire de giboulée
ce visage
ce visage où mes arbres sont noirs

On mesure, à lire Prade, toutes les possibilités qu'il développera peut-être un jour, de la connaissance poétique, car il doit demeurer, et combien en sont capables, sur le plan de la sensibilité, de l'expérience concrète ! *La vie double* ou le visage de Janus, qui est celui du poète :

La patience de nos mains aveugles
donne son prix à notre nuit
....
nous qui sommes de ce temps-là
de ce temps qu'il faut qu'on délivre
de son morne dédain de vivre.

L.-G. G.

●

ECORCES DU TEMPS, par ACHILLE CHAVÉE (*Ed. de la Haute Nuit, Louvière,* Belgique).

Surréaliste, Achille Chavée propose un automatisme qui ne parvient pas à se libérer de toute sa conscience immédiate.

Dénuée de tout lyrisme, vive et coupante, la poésie de Chavée se veut, avant tout, naturalisée, non pas par des effets verbaux, mais par la succession logique des événements extérieurs qu'elle appelle .

On ne peut toutefois donner un jugement définitif sur cette œuvre, car depuis peu, Chavée semble s'orienter vers des expériences plus fertiles, plus colorées. Ainsi, dans son prochain « Blason d'Amour », le poème s'érige avec plus d'aisance :

J'entre dans ta clairière chaude
Où l'ombre est de fraise écrasée
Je pénètre ton corps qui délivre son cri...
Je suis le magicien qui fera ton été...

Chavée peut davantage nous émouvoir s'il consent à se pencher sur l'humain sans appeler à son secours les « anges de la doctrine ».

J. R. L.

LE ROMAN

LE DERNIER PURITAIN, par GEORGES SANTAYANA (*Gallimard*) (traduit de l'anglais par Antoinette Semezies).

Il est bon de dire quelques mots de l'auteur, peu connu en France, sinon inconnu. D'origine espagnole, né en Espagne en 1863, Santayana part tout jeune aux Etats-Unis où il fait ses études à Harvard. A ce moment, William James brillait au firmament de la célèbre université — ce morceau d'Oxford et de Sorbonne greffé sur le sol américain —. Santayana est « bachelor of arts » en 1886. C'est en 1890 que paraissent les « Principles of Psychology » de James. A cette époque, après deux ans passés à Berlin, Santayana revient à Harvard en qualité de professeur de philosophie. Il devait y enseigner jusqu'en 1911. En 1905, il avait publié ce que l'on dit être son œuvre fondamentale : « La Vie de la Raison », en cinq volumes. A partir de 1913, Santayana voyage en Europe et publie en 1920, « Trois poètes philosophiques », en 1923, « Soliloques en Angleterre », et en 1928, « Le Royaume de l'Essence ». Il vivrait aujourd'hui, âgé de 75 ans, dans un monastère italien où l'a conduit un retour à la foi catholique, précisé dans un ouvrage récent, « L'idée du Christ dans les Evangiles ». Les éditions Gallimard nous annoncent la prochaine publication en France de ses Mémoires (Persons and Places et The Middle Span).

Ce philosophe est aussi peu connu en France qu'il fut populaire aux Etats-Unis où sa pensée, malheureusement, fut vulgarisée — et, semble-t-il, déformée — par les revues à gros tirage (genre Life). Il y a quelques années — en 1930, croyons-nous — trois ou quatre extraits de ses écrits nous permettaient de le situer, sous réserve d'une connaissance plus complète de sa doctrine — assez ambiguë — et de ses œuvres. Santayana réagit contre le pragmatisme de William James, contre l'américanisme, par un retour à une sorte d'idéalisme platonicien. Certaines de ses propositions semblent se rapprocher des thèses exposées par Le Roy, en France, et quelques autres bergsoniens des années 1910-1925, mais avec plus de pénétration psychologique. Parfois, il fait penser à Brunschwig.

Son seul roman : « Le dernier puritain », présente un aspect monumental et se dresse comme un pic solitaire au milieu de la littérature américaine de notre époque.

Des puritains, il y en aura toujours et Oliver Alden, le personnage central du roman de Santayana, n'est que le dernier, mort sans postérité, d'une lignée de puritains de la Nouvelle-Angleterre. Que signifie au juste, le mot puritain dans la pensée de l'auteur ? Celle-ci déborde largement la signification historique

du terme, attachée à une certaine nuance du protestantisme ou plutôt du calvinisme anglo-américain : rigueur morale plus liée à l'idée de justice qu'à la vertu de charité, rigorisme dans la notion du *dû* s'exerçant aussi bien envers soi qu'envers le prochain, étouffement des sentiments naturels et de la tendance vers le plaisir, ce qui ne va pas sans hypocrisie. Pour Santayana, il y a autre chose dans le puritanisme et la finesse de son analyse psychologique, encore que la complexité de son personnage déroute parfois et contredise la thèse sous-jacente, traduit cette formule banale : « aux purs tout est pur ». C'est la pureté de l'intention qui compte seule et le refus de toute compromission pratique ou théorique.

Ce roman est donc la biographie complète d'Oliver Alden, petit-fils d'un puritain dont la richesse résultait d'opérations foncières strictement juridiques d'intention, mais tissées d'exactions et d'usure, fils d'un homme qui avait abandonné le puritanisme pour un scepticisme teinté d'ironie épicurienne. Né riche, il vit chichement, par goût et par principe, comblant de cadeaux ses quelques rares amis qu'il regarde vivre avec étonnement, parfois avec envie. Non dénué de sympathie, ses sentiments ne peuvent guère dépasser le seuil de manifestations purement mondaines. En un mot, il s'agit d'un type « introverti » dont l'excès de lucidité intérieure fait que se dessèche tout ce qu'il touche. Bon sportif, il brille comme capitaine d'équipe, mais joue sans enthousiasme ; extrêmement intelligent et cultivé il ne sait que faire de ses dons. Il y a aussi un problème physiologique que Santayana ne fait qu'effleurer et peut-être, l'auteur a-t-il peur de l'approfondir, car cette vérité pourrait donner une explication de la vie énigmatique d'Oliver Alden : sa timidité sexuelle, son absence de curiosité, presque son impuissance. Tout cela est-il la conséquence, plus que de son éducation, d'une insuffisance vitale, d'une défaillance endocrinienne ?

D'autre part, le sentiment d'angoisse qui accompagne le comportement d'Oliver, l'auteur l'a illustré de maints exemples qui tous se ramènent au même schéma : devant une nécessité d'agir, commandée à la fois par les circonstances, et surtout par le résultat de ses réflexions, que ce soit une demande en mariage ou toute autre chose, Oliver se trouve en état de *tension*, mais à chaque incident de cet ordre, il se heurte au monde extérieur et inévitablement aboutit à un échec. Et cet échec, intimement, ne lui est pas désagréable, car il lui procure un sentiment de *détente* qu'il goûte avec satisfaction.

La confiance qu'Oliver a dans le jugement de son esprit est peut-être une des explications centrales de son caractère. Pour lui, les conditions sociales où il se trouve engagé, ne sont qu'un reflet mis à la disposition de son esprit pour être réduites par lui, jugées et modifiées par « sa raison immortelle ». Il y a là un curieux extrêmisme idéaliste qui correspond bien à l'introversion du tempérament. Le bien qu'il poursuit, ce n'est pas le désir du cœur, « mais la santé du cœur, une certaine modération du cœur qui devrait moduler le désir sur le ton de la réalisation possible ». On voit là, chez un jeune homme, une sénilité morale tout à fait significative.

Santayana entoure son héros de personnages amicaux dont le rôle est justement de s'opposer à lui : Jim Darnley, le jeune païen, matérialiste et viveur, Mario Van de Weyer, le jeune dieu dansant, ouvert, dans le cadre de sa foi catholique, à tous les plaisirs que la nature lui offre et les cueillant avec grâce, avec élégance, avec un secret hommage envers le Créateur qui les lui offre et dont la pureté est d'un tout autre ordre que celle d'Oliver. La pureté de Mario est faite d'enthousiasme et de satisfactions où le plaisir du corps et le plaisir de l'âme s'unissent en une joie équilibrée. Il y a aussi Edith, la cousine d'Oliver et Rose, la sœur de Jim, toutes deux demandées en mariage par Oliver, et toutes deux le refusant, le repoussant même, malgré toute l'estime et l'affection qu'elles ont pour lui, effrayées par la morbidité inexprimée et pour elles inexplicables qui se dégage d'Oliver. Sa bonté, sa magnanimité le font admettre comme ami, le font repousser comme amant. Le père de Jim, le pasteur anglican, pratiquement agnostique est peut-être le seul personnage dont la compréhension peut, à certains moments, établir un pont entre l'esprit d'Oliver Alden et le monde extérieur.

La toile de fond du roman demeure assez estompée. Mises à part les scènes du début (la vie de l'oncle Nathaniel dans une petite ville de la Nouvelle-Angleterre), le reste est à peine esquissé. C'est Oxford, la campagne anglaise, une croisière, c'est Harvard et quelques types d'étudiants. Quant à la technique de l'écriture, elle se situe à l'opposé des romanciers américains dont les lecteurs français ont consacré le succès. Les longues digressions psychologiques, les phrases-discours des personnages, tout cela rappelle un peu Henry James. En outre, le souci de styliser chaque personnage, l'intention d'en faire un type, intention naturelle chez un philosophe qui veut convaincre, font que les dialogues se transforment en longues controverses, semi-doctrinales. Ceci nuit à la vérité, mais permet de suivre une pensée proprement éthique dont l'expression devenant aussi mondaine retient l'intérêt du lecteur. Dans son épilogue, l'auteur résume lui-même son intention lorsqu'il dit avoir voulu peindre : « une nature morale qui porte le poids d'un fardeau qui a les nerfs tendus et une faculté critique intrépide, mais irrémédiablement subjective ». Le fardeau dont Oliver Alden porte le poids est complexe : l'éducation absurde de son premier âge (sans camarade jusqu'à 12 ans, il est instruit par une gouvernante auprès de sa mère, dans une maison d'où le père est absent), ensuite, sa richesse qui fait qu'il n'a jamais connu le moindre souci matériel, et aussi une hérédité physiologique (fils d'un père trop vieux, rejeton d'une lignée usée). Comme Oliver ne vit pas, c'est-à-dire que ses actes sont réduits à peu de choses (il étudie, voyage, observe, réfléchit), seuls comptent dans le roman les discours qu'il s'adresse et qu'il adresse aux autres. Il exprime ainsi que les autres personnages de simples opinions (philosophico-morales), mais l'auteur, avec intention, dramatise ces opinions jusqu'à en faire des convictions humaines. Et je prétends que sur ce point, ce philosophe-romancier a su atteindre au meilleur de l'art qui est re-création.

A. BLANC-DUFOUR.

DES ETRES SE RENCONTRENT ET UNE DOUCE MUSIQUE S'ELEVE DANS LEURS CŒURS, par J.-A. SCHADE (*Bateau Ivre*).

Ce livre me paraît poser une nouvelle fois le problème du roman surréaliste. Car les deux livres de Julien Gracq, quelles que soient les beautés de leur écriture, ne l'ont pas résolu ; le roman de Gracq est logique, conformiste, d'un déroulement balzacien ; il indique seulement un chemin où il y a encore beaucoup à faire. Voici au contraire, un roman où l'auteur, de parti-pris, « se jette à l'eau ». Peut-être est-il difficile d'en parler, pour toutes les questions qu'il pose et dont il semble résoudre quelques-unes. En tous cas, son intérêt pour le technicien de la chose littéraire est certain.

Tous les personnages sont nettement coupés de la société, prostituées, voleurs. Une machinerie extraordinaire les imbrique les uns dans les autres, les fait paraître et disparaître, se retrouver et se perdre sous le signe du hasard, de l'absurde, de l'inattendu. Jeux de coïncidences, de télépathies. Souvenirs et prémonitions. Images de miroirs extrêmement curieuses qui donnent à tout le livre une saveur spéciale.

Obsession sexuelle, désir de chaque personnage qui rencontre le désir sans chercher à comprendre. Livre très érotique mais rien de la pornographie : la pureté de l'amour physique, qui empêche tout fourvoiement mais qui laisse la sensualité au maximum. Et une façon de poésie dans l'innocence et la simplicité d'une pensée sans logique.

Le style est dans la tradition danoise, mais son lyrisme est tout à fait neuf. Encore s'agit-il d'une sorte de lyrisme à froid, presque cocasse. Je ne sais pourquoi Schade fait penser au Crevel du « Clavecin de Diderot ». Mais pourquoi faut-il que cet écrivain, que cette prose poétique curieuse, que cet agencement nouveau de la matière même du roman, soient en définitive du côté boueux, du côté du rabaissement de l'homme, et non pas du côté du soleil ?

De toutes façons, ce livre apporte quelque chose, secoue le vieil arbre de la littérature. Il faut le lire.

PIERRE GUERRE.

●

LES COMBATTANTS DE LA NUIT, par PAUL TILLARD (*Bibliothèque Française*).

Ce beau titre appelait un beau livre. C'est déjà dire que nous avons été déçus. Toute œuvre écrite, pour subsister, doit être plus vraie que la vie : elle doit la concurrencer, et non l'imiter. Mais il est des circonstances si écrasantes, que le fait brutal et nu en dira toujours plus que toute fiction.

Paul Tillard connaît pourtant ce dont il parle ! Il a souffert, dans son esprit et dans sa chair, l'expérience de la Résistance jusque dans ses plus extrêmes conséquences. Arrêté, torturé, déporté, il a été de ceux pour qui les convictions morales se sont très simplement confondues avec ce que d'autres appellent les devoirs envers la patrie. Son échec tient à des raisons qui n'ont rien à voir avec la vérité de son dire.

Le roman de Paul Tillard manque singulièrement de cette épaisseur vivante, de cette matérialité qui permet à la chose écrite de résister à la chose vécue et d'en triompher en lui donnant le poids d'une évidence morale. Ses personnages, vraiment trop sommaires, ne sont là que pour les besoins de la cause. Ils sont les auxiliaires de l'auteur, et non les promoteurs du drame. Ils n'ont pas de tonalité. Chose plus grave, leur vie, cette vie qu'ils jouent, qu'ils sont sur le point de perdre, ne leur appartient pas réellement.

Je me souviens avoir lu, de Paul Tillard, en 1945, un documentaire plein d'une force sombre sur le camp de Mathausen. Une telle réussite permet d'apprécier mieux encore les limites physiques du reportage vécu. Le souci de tout montrer enferme l'observateur dans un cercle de lois rigides qui sont sa sauvegarde. Mais, dès que l'écrivain rêve d'animer des personnages, de faire revivre une épopée, il est vaincu d'avance s'il se contente de copier la réalité qu'il a connue intimement.

C'est ce qui se passe dans ce roman où Tillard, avec la meilleure foi du monde, nous fait assister aux épreuves de ces combattants de la nuit dressés, en France, contre les nazis. Aussitôt que l'action, très vive dans les premiers chapitres, cesse de soutenir le récit, le livre s'effondre, *faute de substance imaginaire*. Toutes les scènes situées dans la prison ou dans les locaux de la Gestapo sont décevantes. Leur pathétique est tout extérieur. Il ne suffit pas de nous montrer des hommes et des femmes emprisonnés et torturés. Il faut encore que l'on sente que c'est la vie même qui se trouve engagée dans l'aventure, l'espèce entière avec ses ombres et ses clartés.

On a dit de Cézanne qu'il était un peintre de pommes. Mais Cézanne peignait les pommes *pour leur dos.* L'art d'écrire consiste à prendre le monde à revers. Par honnêteté, par scrupule envers ses amis assassinés, l'auteur des « Combattants de la nuit » s'est défendu de faire de la littérature; il s'est borné à romancer à peine des faits exacts, sans commentaires. Son erreur a été de croire qu'il suffit d'avoir vu pour faire voir. Comme son style, son récit manque d'efficience. C'est mésestimer la réalité que d'imaginer qu'elle se prend au piège des miroirs, fussent-ils les plus purs et les plus fidèles.

L. D.

SOLDATS SANS ESPOIR, par MORVAN LEBESQUE (*R. Laffont*).

Soldats sans espoir, de Morvan Lebesque, est un roman bien fait. Et, en dépit de certains aspects anti-littéraires, relevant de la plus évidente « littérature ». On ne peut qu'admirer la vigueur de l'expression, la violence du ton souvent satirique, le sens d'observation aigu dont il témoigne. Cela se lit avec plaisir, avec passion quelquefois. Comme un roman d'aventures, bien que ce soit surtout un roman de démonstration sociologique.

Soldats sans espoir est sans doute un livre de colère, de révolte et de cruauté ; ce n'est jamais un témoignage révolutionnaire. L'auteur n'a pas foi en l'homme ; il ne croit qu'à ce qu'il a vu de plus déplaisant sur la terre. Mais Morvan Lebesque cultive, je crois, le désespoir *comme une fleur de rhétorique.* Par imitation, peut-être, de ses maîtres en écriture.

Morvan Lebesque a connu une existence assez mouvementée : il a tâté de nombreux métiers plus ou moins décevants. Il a dû, ce faisant, « manger de la vache enragée », et n'avoir bientôt plus qu'une idée : en sortir. En utilisant son talent d'écrivain, bien entendu, puisque ce talent était une arme. *Soldats sans espoir* est un livre *défensif,* mais un livre défensif à l'usage de Morvan Lebesque. On voit très bien comment sa vie l'a conduit à écrire ce roman : des expériences personnelles, la connaissance étendue de milieux sociaux et d'individus très différenciés et de leurs réactions lui ont fourni la matière ; sa volonté d'arrivisme a fait le reste.

Livre ambitieux par son sujet, *Soldats sans espoir* est, par sa nature, un livre d'ambitieux. Ce n'est pas un reproche. Mais à la clarté d'une telle constatation, on voit mieux ce qu'il convient de retenir de ce roman : une évidente virtuosité à brasser événements et personnages ; le sens d'un réalisme de théâtre ; une puissance d'expression remarquable. Nous comprenons, par contre, qu'il n'y a pas à croire Morvan Lebesque sur parole, puisque lui-même ne croit guère à ce qu'il écrit — ce qui fait l'humour particulier de son livre. C'est aussi ce qui nous retient d'y adhérer. Morvan Lebesque a cédé à la tentation d'un nihilisme à bon compte. Or, le scepticisme est une commodité sociale : quand on a fait table rase des valeurs périmées et qu'on se refuse à miser sur les forces neuves, on peut sans dommage accueillir les sollicitations les plus équivoques. Le sens de la responsabilité humaine est perdu. Voilà pourquoi, sans doute, ce livre refermé nous laisse dans la bouche un goût de cendres déplaisant.

Ceci dit, je serais étonné si ce nouveau romancier ne nous apportait pas bientôt d'autres livres attachants, dont la valeur littéraire pourra fort bien se passer des mérites de la sincérité.

L. D.

L'ONCLE FRED N'EST PLUS JEUNE, par GABRIEL D'AUBARÈDE (*Gallimard*).

Tant de gens aujourd'hui boudent leur plaisir que *L'Oncle Fred n'est plus jeune* risque fort d'être tenu pour négligeable. Pensez donc ! Le roman de Gabriel d'Aubarède ne développe pas une thèse et ne constitue pas un exercice de style. Voilà de quoi lui valoir le mépris des prétendus connaisseurs. Il est vrai que le roman authentique, le roman romanesque n'est pas fait pour les « dégénérés en intelligence » mais pour le bon, le vrai public, celui qui n'a cure de l' « engagement » ou des théories à la mode. Heureux les cœurs simples, car ils goûteront à lire *L'Oncle Fred n'est plus jeune,* un plaisir dont ils sont étrangement sevrés de nos jours ! Enfin, un vrai roman, un roman de qualité, cela va sans dire, mais qui a aussi *des* qualités, au pluriel, c'est-à-dire de quoi nous passionner, qui crée une atmosphère où l'on se baigne, des personnages avec lesquels on peut sympathiser, et non un monde tout abstrait et non des marionnettes montées sur fils de fer. Le côté anecdotique du livre est remarquable, c'est une véritable chronique « à clefs » du monde littéraire et théâtral de Paris entre les deux guerres. Que de morceaux de bravoure, de traits satiriques, d'autant que la faune parisienne est vue ici par un Marseillais, juste revanche de La Canebière sur les grands boulevards ! Quant à l'histoire, comme disent les bonnes gens, eh bien ! quand une intrigue est aussi bien nouée et dénouée, la critique serait impardonnable de la révéler. Au lecteur d'aller y voir. Le fond, comme disent les professeurs ? Un drame de l'âge, celui de l'intellectuel quinquagénaire qui mesure sa vacuité sentimentale, la vanité de ce qu'il est convenu d'appeler une carrière. « On n'arrive jamais », a-t-on dit, mais vous verrez comment l'Oncle Fred s'assure un nouveau départ. Je ne veux pas faire à ce vrai roman, à ce livre divertissant et par là même exceptionnel, l'injure de discuter les graves problèmes qu'il pose. Il n'a pas besoin de commentaires.

L.-G. G.

●

BAGARRES DE JUILLET, par E. CALDWELL (*N.R.F.*).

Une lamentable histoire de nègres, la centième version d'un thème usé jusqu'à la corde, comme sont usées à l'écran les scènes de la guerre de sécession. Le problème noir ne doit pas servir de truc, il mérite plus de respect, plus d'attention, un livre comme *Bagarres de Juillet* est à la fois indigne de figurer dans un réquisitoire, et de porter la signature de Caldwell. Nous sommes en présence d'une production un peu louche que l'on serait bien tenté de qualifier de commerciale et que l'on peut certainement juger baclée.

Un sheriff paresseux et soucieux de garder sa place, des machoires patibulaires de Westerns avec chewing gum et crachats dans la poussière, une vierge folle, deux nègres abrutis,

mais nous les connaissions tous... « Bagarres de Juillet » ? Où sont les bagarres ? Le lynchage si attendu, nous le ratons, la vierge folle se précipite vers l'arbre où se balance le nègre en criant qu'il n'a rien fait, aussitôt une bande de justiciers farouches lui jette des pierres et l'expédie dans l'autre monde rejoindre son nègre. Tout est bien qui finit bien. J'avoue que cette conclusion hative et mal préparée m'a grandement stupéfait : voila des caricatures de blancs, mauvais, mesquins, tous contents de chasser le nègre ou de fermer les yeux sur un lynchage inévitable, et tout d'un coup, venus on ne sait d'où aux dernières lignes du récit une troupe d'inconnus arrive pour défaire les impressions du lecteur. Caldwell a-t-il voulu nous faire plaisir en nous permettant à nous aussi de lancer une pierre sur le beau visage de cette garce? On ne peut le comprendre autrement, mais tout ceci nous assomme. Le problème noir existe un peu au-dessus des modes litteraires, Caldwell a cru devoir y sacrifier, il ne sera pas le dernier.

Certes, nous voulons connaître les noirs d'Amérique, nous avons lu *Black boy* avec émotion, nous avons aimé les *Grandes profondeurs,* le chanteur Pol Robson nous a ravi : histoires de nègres, senties et dites par des nègres. Que Wright fasse de son *Native son* un réquisitoire, c'est son droit, mais que des romanciers blancs se mêlent de cette querelle et tout devient ennuyeux, forcé, conventionnel.

Récemment en France, nous avons eu une tentative du même genre et nous avons pu entendre sur la scène un dialogue squelettique signé d'un grand nom mais qui n'a réussi qu'à nous faire gémir de colère devant une exploitation systématique de nos sentiments les plus profonds.

Revenons à Caldwell, ce romancier existe, le *pauvre type,* le *petit arpent du Bon Dieu* sont des choses qui restent et que nous gardons comme authentiquement américaines ; mais quelle est la place de *Trouble in July* dans cette œuvre ? On dirait, je me trompe peut-être, que Caldwell a écrit cela par principe, pour pouvoir présenter au Jugement dernier ce témoignage à décharge en criant : « Moi aussi j'ai défendu la liberté des nègres, voyez *Bagarres de Juillet* ». Mal écrit ? Ce livre n'est pas écrit du tout, il est creux, les personnages ne paraissent pas, l'événement est insensible, rien ne nous touche, même le sort de ce pauvre nègre nous est enlevé, nous ne le sentons pas vivre, avoir peur, mourir. Caldwell voulant la servir a desservi la cause des noirs car les « colored men » qu'il nous montre ne sont que des idiots de village. Tout ce qui nous avait attiré dans ses romans, la violence, le mystère de cette civilisation américaine pleine de superstitions et de faiblesses, est absent du livre.

Et, à la fin du compte, je me demande si Caldwell a bien voulu servir une cause, ou si tout simplement il a voulu nous montrer le vide des cœurs, blancs ou noirs, et le vide des âmes. Mais on nous a trop peu livré de son œuvre pour que nous puissions en décider.

J. TODRANI.

ESSAIS ET VARIETES

POESIE OUVERTE, POESIE FERMEE, par René Nelli (*Les Cahiers du Sud*).

Lorsque Jean Paulhan établit dans le premier volume des *Fleurs de Tarbes,* qui demeure jusqu'à ce jour le seul publié, une distinction entre ce qu'il nomma la Réthorique et la Terreur, c'est-à-dire entre la méthode qui admet les expressions toutes faites, les fleurs du langage, et celle qui se rebelle contre leurs traditionnelles exigences, et requiert de l'écrivain la mise à jour d'une pensée débarrassée des conventions verbales, il parut projeter de la sorte, une vive lumière sur le problème le plus mal défini et le plus contraignant que pose depuis le début du XIXe siècle, le double aspect de l'expression littéraire. Sa prise de position semblait ouvrir à la critique un nouvel aperçu, et lui permettre de concevoir sous un éclairage insoupçonné, le débat particulier qui ne cesse de se poser à propos de chacun des genres qui composent la littérature. Il appartenait à René Nelli de tenter d'appliquer à la seule poésie, des vues que Jean Paulhan fit porter de façon plus générale sur le domaine de l'expression littéraire tout entier. L'ouvrage qu'il fut ainsi amené à écrire, dans une langue vive et subtile, prend son point de départ dans les prémisses fort voisines de celles de Paulhan, mais, chemin faisant, se détache des considérations purement philosophiques sur lesquelles il s'est tout d'abord appuyé, et sans abandonner la direction dans laquelle elles engagèrent ses démarches, aborde une métaphysique que viennent étayer et justifier les découvertes expérimentales de Jung. René Nelli constate tout d'abord que le langage est à la fois un instrument de découverte et un moyen d'expression. Par instrument de découverte, il faut sans doute entendre que le mot créant son objet, il peut et doit résulter d'alliances nouvelles de vocables, autant de réalités inconnues. Quant au langage employé comme instrument conventionnel d'expression, c'est en fait le seul aspect sous lequel le considère la communauté des hommes. Il suppose un contrat préalable à propos du sens usuel des mots. Nelli part de ce bilan pour établir une distinction entre ce qu'il nomme la poésie fermée et la poésie ouverte. Ses préférences vont de beaucoup à la seconde. Il conçoit la poésie ouverte comme « s'inspirant du réel pour s'achever en langage ». Une telle poésie, selon lui, « survole les mots et les plie à n'être que l'envers-sans-style d'une mythologie réaliste ». Tandis que dans la poésie fermée qui lui apparaît littérature, il ne voit « qu'application et confusion, techniques et truquages, contre-coup du hasard et miroitements accidentels, toujours relatifs les uns aux autres ».

Bien que Nelli marque, je l'ai déjà dit, une vive préférence pour ce qu'il nomme la poésie ouverte, la logique de son système l'entraîne à reconnaître qu'une telle poésie a commencé d'abandonner le poème pour émigrer dans le roman, ce qui revient en somme à nier la poésie en tant que genre littéraire. Quant

à la poésie fermée, l'auteur la considère comme d'ores et déjà, acculée à une impasse, et ne pouvant aboutir qu'à la recherche d'un anti-langage.

Il semble que le pessimisme informulé, mais inhérent à la méthode d'analyse que nous venons d'entrevoir, provienne de la conception dualiste à partir de laquelle Nelli a construit son essai. Bien qu'il ne s'en ouvre point explicitement, notre auteur admet évidemment que l'univers verbal et l'univers sensible constituent des entités séparées qui ne se rejoignent que par la vertu d'une convention. Après qu'il eut admis ce postulat, il devenait inévitable que la poésie incantatoire, celle qui ausculte les puissances du langage, et attend d'elles la mise à jour « de nouvelles fleurs, de nouveaux astres », lui parut coupée de la réalité et tourner à vide. Pour ce qui est de la poésie que Nelli nomme ouverte, celle qui pour traduire les mythes, considérés comme les attributs de la conscience humaine, use du langage en tant que mode conventionnel d'expression, il est bien évident qu'il n'est point de forme littéraire dans laquelle elle éprouve la nécessité de se cantonner.

Il en eût été tout autrement si Nelli avait accepté de prendre pour point de départ de ses méditations, une conception moniste au regard de laquelle la parole et le monde sensible eussent été les aspects et les prolongements d'une réalité unique. Sa distinction entre poésie fermée et poésie ouverte se fut évanouie pour laisser place à une poésie qui tour à tour fut partie du mot pour découvrir l'objet qu'il engendre, et eut conçu l'objet comme le signe d'un alphabet mystérieux auquel il adhère, et qu'il importe au poète de déchiffrer. Une telle conception eut amené l'auteur à reconnaître au vers une portée incantatoire, une structure rythmique analogiquement liée aux nombres dont les réalités universelles sont constituées, une puissance inépuisable d'expression qui ne peut que refuser comme relative la valeur conventionnelle des mots, et rendre vaine la recherche, en elle-même absurde, d'un anti-langage.

Que la position dualiste, propre à la pensée analytique, engendre des problèmes favorables aux jeux de l'intelligence, je n'en disconviens pas, et les spéculations de Nelli en sont la preuve. Mais qu'elle adhère à la réalité poétique et en éclaire les secrets, je demeure, quant à moi, persuadé du contraire.

A. ROLLAND DE RENÉVILLE.

●

ANDRE BRETON, par JULIEN GRACQ (*José Corti*).

Pour ne pas chercher d'autres explications, on se demande par quel paradoxe un critique a pu dire de ce livre que Julien Gracq y singeait le style de Breton, allant même jusqu'au pastiche. Jamais Julien Gracq n'a été plus lui-même. On peut avancer, sans paradoxe à son tour, qu'on y trouve au contraire

comme une exaspération de son style : la construction embrouillée, énervante, des phrases ; leur surcharge, par un curieux besoin de ne rien laisser de côté ; la multiplicité des métaphores, pour satisfaire à un parti-pris inexorablement démonstratif ; le recours répété à l'italique, au tiret. Ainsi, pourra-t-on dire, le lecteur avance souvent, par paliers, s'arrête, cherche sa route.

Mais, pour cette peine, le voilà saisi par les véritables surprises dont use Gracq et qui donnent une saveur si spéciale à ce qu'il écrit, par les expressions insolites, prises souvent toutes faites au langage commun et qui, chargées d'une nouvelle force, créent un choc tout à coup, illuminent toute une page. On admire chaque fois ces adjectifs nerveux qui nettoient autour d'eux comme des acides, ces images heurtantes mais inimitables — qui frappent pour longtemps, ces trouvailles de mots qui raclent l'attention du lecteur.

Dans ce texte parfois englué par un excès de richesse, on trouve des pages vraiment décisives, dans je ne sais quelle clairvoyance, quelle précision et quelle justesse de la pensée.

Ce livre sur André Breton devait être écrit, et je suis heureux que ce soit un écrivain aussi libre, aussi personnel que Gracq qui l'ait entrepris. Certes, lorsqu'il situe l'homme dans le milieu surréaliste, et sa vocation, et sa fonction d'écrivain, il ne dit rien qui n'ait déjà été dit ; il cisèle. Mais soudain, lorsqu'il envisage le sens et les motifs mêmes de l'œuvre de Breton, tout porte la marque d'une griffe spécialement aiguë. J'en retiens les pages où il marque les différences profondes — malgré des analogies de pure surface — entre les « journaux » d'écrivains et les œuvres de Breton, grâce à la « grille » utilisée par celui-ci, qui, appliquée à la vie, « permet d'en lire le sens en tant qu'elle échappe à notre influence ». Et plus loin, de faire remarquer que le seul monde qui fut jamais parfaitement aventureux (celui du Moyen Age) s'est brusquement figé de nos jours, et que c'est dans ce monde coagulé qu'il s'agit pour Breton de chercher et de découvrir les défauts, les veines par où passe encore l'aventure. Et le rôle avertisseur de Breton, le fait qu'il ait délibérément choisi de faire une œuvre qui constitue un « balisage » et dont on connaîtra plus tard l'extraordinaire contribution à la connaissance de notre époque et à la constitution d'un mythe moderne. Julien Gracq a raison de souligner le caractère libérateur de l'œuvre de Breton, son souci que l'évasion se fasse — sans compromissions — par une véritable « sortie en force », et que, dans la prison où ce temps nous enferme, seul, ou presque, Breton s'obstine, espère au delà de tout espoir et « oppose passionnément un « qui sait ? » injustifiable aux ricanements jaunes de tout ce qui se résigne ».

L'intérêt du livre de Julien Gracq rebondit encore lorsqu'il en vient à longuement étudier le style de Breton. Etude pertinente s'il en fut, luisante d'intelligence et de la parfaite connaissance de son auteur. On sent, dans l'analyse d'une prose qu'il goûte, que Gracq est à son aise, à son plaisir plus précisément : plaisir de spécialiste, de maniaque (aucune nuance péjorative de ma part dans ce mot ; on voudrait tant aujourd'hui d'écrivains maniaques de style !). Pour Breton, « écrivain d'idées »,

le problème primordial du style est celui de la communication, et pour son critique, rechercher les divers procédés qu'il emploie pour transmettre au lecteur les courants qui le traversent, et pour les lui communiquer en s'assurant cette « prise directe » qu'il désire essentiellement. Les meilleures pages du livre de Gracq sont peut-êre dans l'analyse de la flexibilité de la langue de Breton, « comme une baguette de coudrier » ; de la sinuosité de sa phrase, fertile en incidentes, faite pour tenir en suspens l'attention et obtenir des effets de surprise, de force par un mot soudain « éclairant », trouvé par l'écrivain en même temps, peut-on dire, que son lecteur ; de sa fluidité nonchalante ; de la façon qu'a Breton de « se confier à l'élan de vague soulevée qui emporte la phrase, de se cramponner à la crinière d'écume ». Julien Gracq remarque que, si la pensée de Breton apporte le sentiment extraordinaire d'une présence, avec toute la force communicative, « électrisante », de celui qui parle, jamais cependant il ne s'est arrêté, comme certains autres, à la solution facile du style parlé. Et pourtant, il est incontestable que l'évolution même de son style « marque la conquête sur la typographie d'un ton de voix ». C'est que son écriture doit bénéficier nécessairement de tous les registres du langage, de ses intonations, de sa ferveur, de son incantation. Il partage, avec peu d'écrivains qui ont laissé des messages, le privilège de la lecture qui doit nuancer chaque mot.

Aux termes de cette analyse, la prose d'André Breton est « la transfusion à la phrase française classique (1), telle que l'ont élaborée des siècles de littérature analytique, de ce dynamisme explosif du mot qui constitue l'apport positif du dernier siècle de poésie ».

J'ai parlé des meilleures pages, au cours du livre, de Julien Gracq ; peut-être fallait-il n'en faire état qu'à propos de la conclusion de l'ouvrage. Là, Gracq pose le nom de Breton comme un nom de ralliement, un « nom de guerre », une « injonction d'avoir à prendre parti ». Il pose aussi la question de Breton écrivain absolument libre, *dégagé*. Non plus prisonnier d'on ne sait quel système, même surréaliste dont, dit Gracq, « on a pu souhaiter dans ces dernières années qu'à bon entendeur il rappelât parfois qu'il ne l'était pas, ou dans une mesure infiniment souple ». Nous sommes quelques-uns à penser cela. Et Julien Gracq de conclure que Breton a entendu se dévêtir de chacun de ses livres comme autant de laissés pour compte, qu'il ne s'est proposé que de « faire peau neuve », chevalier d'une « quête surnaturelle et désespérée », et que « dans cette atmosphère éleusienne d'agape partagée, de serment dans le mystère, de révélation sans retour », si cet « initié s'est soucié comme de la moindre des choses d'être un des premiers écrivains de son époque », du moins « la postérité ne pourra manquer de reconnaître un des héros de notre temps ».

PIERRE GUERRE.

●

---

(1) Pourquoi pas mieux : à la phrase romantique ?

ETUDES SUR LA LITTERATURE CLASSIQUE AMERICAINE,
par D.-H. Lawrence (*Editions du Seuil*).

Je crois que l'on raisonnera et que l'on déraisonnera beaucoup à propos de ce livre, mais jamais autant que n'y déraisonne Lawrence lui-même. Avec la splendeur qui lui est coutumière d'ailleurs, avec toute la sombre splendeur de son génie tellurique. Mais il est bien évident qu'il ne s'agit pas de critique et que pour mieux connaître, même sous un éclairage sans pitié, Poe, Melville ou Whitman, mieux vaut se reporter au livre terrible pourtant du Professeur Yvor Winters. Seulement les idées fausses ou hasardeuses de Lawrence ont la vérité de la passion et ce recueil d'études est tout de même digne de l'auteur du « *Serpent à Plumes* ». On a déjà écrit que ces essais constituaient autant d'éreintements en règle, ce n'est pas vrai. Il est exact que Lawrence exécute Franklin, et ne retient d'Edgar Poe que son côté négatif, mais il s'enthousiasme pour Melville (ce qu'il écrit de *Moby Dick* est simplement admirable), il ne trahit pas tellement Whitman qui l'exaspère et il tisse autour des « *Romans Bas-de-cuir* » de Fenimore Cooper ses propres variations sur le mythe Indien. Le résultat de tant de parti-pris est parfois réjouissant, mais jamais négligeable : « *Il est probable qu'un jour, l'Amérique sera aussi belle dans la réalité que dans les livres de Cooper* » sous-entendez que dans les livres mexicains de Lawrence !

Je crois qu'il convient de mettre charitablement en garde contre ce livre, les critiques trop pressés qui s'aviseraient de l'utiliser à des fins politiques. Qu'ils relisent attentivement les pages si cruelles sur Franklin. Elles constituent certes un fustigeant pamphlet contre l'idéalisme et la bonne conscience puritaine « *La perfectibilité de l'homme ! Ah ! ciel le triste thème ! La perfectibilité de la voiture Ford* », mais il ne faut pas oublier que Lawrence ne peut saisir la « philosophie des lumières » et ce n'est pas à l'exploitation hypocrite des « grands principes » de la Révoution américaine et de la nôtre, mais à ces principes mêmes, qu'il en a. On peut bien applaudir quand il écrit « *Je ne suis pas une combinaison mécanique. De toutes façons, je vous en défie. Je vous défie, société, de m'éduquer et de me supprimer, suivant vos différents types de mannequins-standard* ». Tout repose chez lui sur la notion du « soi », sur le « Saint-Esprit » qui est en tout homme et on a de longue date montré comment le Pansexualisme de Lawrence dont se sont scandalisés les bigots bornés procède au fond du Puritanisme. Il est également édifiant de voir comment de Whitman lui-même, dont Paul Jamati, dans l'excellente anthologie qu'il vient de publier (chez Seghers), propose une interprétation quasi marxiste. D.-H. Lawrence tire des conclusions pour le moins aventureuses. Dénonçant les valeurs Whitmaniennes de camaraderie et de fraternité, Lawrence assure que « la vraie sympathie n'est pas réversibilité et esprit de sacrifice », ce qui est fort bien, mais qu'elle consiste plutôt à aider autrui à se libérer, ce qui est mieux encore. Seulement, Lawrence va plus loin et retombe en plein mysticisme quand il parle de « la grande âme » de la Démocratie et même au pluriel, de « grandes âmes ». Ici, toutes les équivoques deviennent possibles ; de même, lorsque Lawrence

salue dans son œuvre « les hommes du soleil », exalte l'inconscient, les voix du sang et de la race, les forces telluriques. Est-il tellement loin du Jünger des *Falaises de marbre* ? Et à critiquer le conformisme américain, la démocratie satisfaite ne libère-t-il pas les démons du désespoir fasciste ?

Lawrence, dénonçant chez les classiques américains, particulièrement chez Edgar Poe le processus de désintégration, le temps de la « mue » de l'Américain qui ne s'est pas dépouillé des préjugés de l'Europe de jadis, (l'Amérique, « une vaste république d'esclaves en fuite ») est lui-même en état de mue comme la conscience occidentale elle-même, une conscience « déracinée » pour reprendre l'image archi-usée de Barrés mais qu'il se propose d'enraciner à nouveau dans les mythes. Tout à son souci de déchristianiser les valeurs démocratiques, il les vide en même temps de leur contenu rationnel et retourne au Paganisme primitif. La violence, la générosité de la révolte lawrencienne, si elles attestent la sincérité de son génie, ne doivent pas nous leurrer sur le fait que ce génie est purement instinctif et antirationnel. On rallie des hordes autour de tels principes, on va à l'aventure, mais on ne crée pas un ordre humain et une cité. Lawrence est de ces princes du lyrisme dont on comprenait mal naguère que Platon ait souhaité les chasser de la République. Nous savons désormais, pour les avoir vus à l'œuvre en Europe, quels monstres peuvent être les « hommes du soleil ».

Nous voici loin de la littérature ! Peut-être aurions-nous mieux fait de dire comment, après tout, il y a, juste revanche, une littérature américaine au fond proche de Lawrence, Miller par bien des côtés et jusqu'à la caricature, le Steinbeck première manière, celui d' « *A un Dieu inconnu* » que l'on ne connaît pas assez.

Pour terminer, une suggestion : Mme Thérèse Aubray, à qui nous devons cette admirable traduction des essais de Lawrence se décidera-t-elle, puisqu'elle est poète elle-même, à nous donner une réédition des « *Pansies* », à mon sens un des plus grands recueils lyriques du siècle ?

L.-G. G.

●

LE TOMBEAU DE PALINURE, par CYRIL CONNOLLY (*Robert Laffont*).

Il en va des beaux livres comme des vins dont le bouquet se bonifie avec les années. Libre à chacun d'agiter impunément les piquettes de l'actualité, mais gardons-nous de compromettre la maturation des grands crus qui doit se faire en secret. Certes, en bons vignerons des lettres, nous pouvons, au lendemain de la vendange, deviner le jugement des dégustateurs à venir, n'ayons pas la sottise de croire que nous puissions l'influencer. Pas plus que nous n'avons présidé à ces complots de la lune, du silex et de la sève, d'où résulta le miracle de la grappe il

ne nous sied d'intervenir dans les mystères du cellier. N'ayons garde de tenir pour une nouveauté et de traiter comme telle l'œuvre pourtant récente de Cyril Connolly, cet admirable *Tombeau de Palinure,* dont Michel Arnaud vient de donner une traduction si satisfaisante que tout angliciste peut en concevoir une légitime jalousie et s'estimer dépouillé du rare privilège qu'il avait de connaître avant quiconque *The unquiet grave.*

Je crois que le mérite essentiel de ce livre précieux, dans toutes les acceptions du terme, est de plaider par avance une cause qui se trouve momentanément compromise, celle de la parfaite disponibilité de l'esprit et de la liberté de jugement. C'est pour beaucoup d'hommes en vérité qui n'ont pas son courage et son talent que Cyril Connolly fait appel devant la postérité. Et quelle que soit la sentence qui ne sera rendue que dans bien des années, dans des siècles peut-être, une fois révolus les bouleversements en cours, je suis bien sûr que des hommes avant retrouvé leur équilibre salueront dans le *Tombeau de Palinure,* l'expression la plus pure de cette civilisation que nous ne savons pas défendre.

Porte-parole des derniers « amants de la beauté », Cyril Connolly s'érige contre tous les sectarismes contemporains : « *L'objet de mon désir c'est la sagesse et non pas l'exercice de la volonté.* Il nous propose l'harmonie avec l'existence, l'état contemplatif « *Tels l'eau, c'est dans le repos que nous sommes le plus conformes à nos natures* ». Et le plus admirable à coup sûr, est bien que ce livre d'esthète, au fond assez proche de Ruskin et de Walter Pater, ait été écrit l'année même où la Luftwaffe s'acharnait sur Londres et se pique d'assez d'élégance pour ne pas faire allusion à d'aussi sordides contingences ! Connolly est des rares écrivains contemporains qui sachent concilier l'intransigeance et la sérénité. Il démontre que la résistance spirituelle peut se manifester par une sorte de dilettantisme, par une perpétuelle propension à toujours penser « comme si... ». Evidemment, pour les Français qui ont connu l'occupation, une telle attitude de détachement est devenue proprement impensable, mais à voir comment un écrivain anglais, appartenant à une nation inviolée, réussit à préserver un certain style de vie, on est en droit de se demander si notre pessimisme, notre complaisance dans l'horreur, loin de constituer des attitudes héroïques, ne sont pas l'héritage de notre défaite, les suites du traumatisme de 40. C'est pourquoi, le livre de Connolly en ce qu'il a de provoquant et de subversif est éminemment sain.

Le directeur d'*Horizon,* qui a si bien servi la cause française au cours des années sombres en révélant aux Britanniques l'élite de nos écrivains est en réalité plus français que nous-mêmes, non parce que *Le Tombeau de Palinure* évoque admirablement Paris, le Périgord ou les petits ports du Var, non parce qu'il cite Montaigne, Pascal, Chamfort ou Sainte-Beuve, mais parce que ce n'est pas un livre crispé ou tendu, mais un livre qui s'avoue littéraire et parfois nonchalant, qui est né du plaisir et tend à en dispenser, qui traite sans lourdeur des plus graves problèmes, qui, sous les allures de la frivolité et du scepticisme, invite l'homme à se « réaliser » envers et contre tout.

Le Tombeau de Palinure, où le lecteur épris de divertissement ne verra que feu d'artifice d'images et d'idées et glanera

surtout de subtiles notations de paysages, où l'historien des idées découvrira une protestation contre toutes les tendances à la mode, où l'érudit se plaira à noter toutes les variations sur le thème virgilien dont s'inspire Connolly, a d'ailleurs ceci de bouleversant que son esthétisme agressif et son scepticisme attendri ne vont pas sans palinodie. Ce n'est point sans remords que Cyril Connolly affirme sa liberté d'intellectuel non engagé « *L'action est surestimée et le succès indésirable mais l'amertume de l'échec est plus indésirable encore* ». Ainsi donc, si le refus de l'angoisse et, à certains égards, le refus de l'histoire sous-tendent toutes les démarches de Connolly, il ne laisse pas de s'interroger sur la légitimité de son attitude, sur la précarité de tout équilibre personnel. Il est significatif qu'il ait élu le mythe de Palinure, le pilote tombé à la mer et qui ne connaîtra pas de sépulture. En d'autres temps, les esprits les plus frivoles rêvaient de dresser des temples de marbre aux valeurs dont ils se réclamaient et de les graver dans l'airain, il est tout de même troublant de constater pour quiconque tient avec Connolly à un certain style de vie fondé sur une synthèse à la fois gréco-latine et franco-britannique qu'*inconsciemment*, nous imaginions pour ce que nous aimons le plus au monde non des cimes où bâtir sur le roc, mais les décevantes et stériles plaines de la mer !

LÉON-GABRIEL GROS.

●

LA DEFAITE, par PIERRE MINET (*Sagittaire*).

Le parti-pris d'exhibitionnisme qui s'étale à chaque page de ces confessions paraît bien avoir deux origines : d'une part, l'éducation religieuse de l'enfant Pierre Minet, la présence des prêtres, l'empreinte de rites particuliers plutôt que des idées ; et de l'autre, l'intimité dans laquelle vécut l'auteur avec des groupements apparentés au surréalisme, et en général avec la bohème intellectuelle du Montparnasse d'avant-guerre. Chez les uns comme chez les autres, il a trouvé et développé cette vocation de *montreur de monstres* qui est le but et le ressort d'une certaine littérature comme d'un certain mysticisme du *mea culpa*.

J'ignore la part de sincérité et d'authenticité de cette autobiographie. Je les crois totales. Il est des accents qui ne trompent pas. Quoiqu'il en soit, Pierre Minet a écrit son livre comme il a vécu, sur le ton et dans le style d'une existence *livrée aux fauves*, je veux dire dont les désordres fastueux étaient moins le fait d'une exubérance physique que de l'effervescence psychique qui en tenait lieu. Tout s'est passé sur le plan des idées. *Volonté d'attitude* dans le désordre, l'anarchisme et le scandale ! Cette complaisance de confessionnal qu'il nourrit à son propre égard, dicte à Pierre Minet des affirmations orgueilleuses :

« *J'ai été l'enfant terrible de Montparnasse, le gueulard,* « *l'assoiffé, le tapeur hors-concours, si phénoménal, d'une outran-*

« ce si pharamineuse qu'aujourd'hui encore, lorsque je croise « dans la rue l'un de ceux qui m'ont alors connu, je lis dans « ses yeux de l'incrédulité devant moi... Il n'en revient pas de « mes manières passe-partout, ni que je sois parvenu à ressem- « bler à tout le monde. »

On voit bien que Pierre Minet a rêvé, comme tant d'autres, de ressembler à Rimbaud, de *recommencer* Rimbaud; mais il a été Rimbaud avec la vie de Pierre Minet, et c'est pourquoi sa « Défaite » (qu'il avoue sans fausse honte) donne sur la littérature, alors que la *Saison en Enfer* aboutissait à la destruction des livres. Je n'en veux pour preuve que l'émouvante conclusion de *La Défaite,* où Minet évoque la silhouette fantomatique d'Antonin Artaud, « ce grognard de la connaissance dont les malheurs, l'existence torturée, la prétendue démence ne font qu'illustrer la lutte qu'il continue de soutenir pour sa propre *préservation* ». Et de conclure par une apologie du *délire :* « délire signifiant vie, signifiant lumière ».

Voilà où conduit de ne fréquenter que des prêtres dans son enfance, et des littérateurs par la suite. On est alors contraint de justifier son existence par ce qui la détruit : des expédients littéraires et des extases mystiques. Echec pour échec, celui de Rimbaud était plus viril.

Il n'en demeure pas moins que le livre de Pierre Minet attire la sympathie par sa ferveur et sa franchise. Je crains d'avoir paru injuste envers lui, quand je ne voulais qu'en éclairer certains aspects. Sa valeur poétique incontestable n'a jamais été en cause.

LUC DECAUNES.

●

LES JOURS DE FLAUBERT, documents recueillis par G.-E. BERTRAND (*Editions du Myrte*).

J.-G. Prod'homme avait commencé, chez Stock, une bien intéressante collection de compositeurs racontés par ceux qui les ont vu (Beethoven, Mozart, Schubert). Chaque volume comportait des extraits de lettres, des souvenirs de témoins, des écrits des musiciens eux-mêmes.

Tout récemment, l'éditeur suisse Pierre Cailler inaugurait deux collections d'un intérêt peut-être plus grand encore, parce que mieux présentées. La première, « Les grands artistes racontés par eux-mêmes et par leurs amis », réunit avec des illustrations, la correspondance, les pensées des peintres et les témoignages de ceux qui les ont approchés (parus : Manet, Daumier, Corot). La seconde, « Visages d'hommes célèbres », reproduit des documents uniquement iconographiques, peintures, photographies, dessins (parus : Rimbaud, Mallarmé, Verlaine). Tous ces livres sont remarquables et restituent des ambiances nécessaires et utiles aux fervents de tel peintre, de tel musicien, de tel écrivain. Mais il manque encore, pour la littérature, une

collection groupant les témoignages vivants de ceux qui ont approché tel ou tel écrivain. Du moins, M. Georges-Emile Bertrand comble cette lacune, avec une grande intelligence, pour Flaubert. Il choisit des documents, parfois contradictoires, émanant de ceux qui ont fréquenté l'écrivain, et de leur réunion nous restitue le vrai visage de Flaubert. L'ouvrage est d'importance. Quelques illustrations bien choisies le rendent plus agréable encore. Voilà une voie tracée. A quand un Baudelaire, un Rimbaud, un Balzac, un Stendhal ?

P. G.

●

VICTOR HUGO ET SES CORRESPONDANTS, par CÉCILE DAUBRAY (*Albin Michel*).

Cécile Daubray a recueilli dans ce volume les lettres échangées par Lamartine, Alfred de Vigny, Alexandre Dumas et Théophile Gautier avec Victor Hugo. Dans une courte préface, Paul Valéry dit son « ennui de constater que les principaux objets de cette correspondance de nos grands romantiques ne sont guère que les rapports de leurs relations personnelles avec leurs ambitions, et le souci de chacun pour sa renommée ».

De fait, qui chercherait ici du romantisme, même de convention, serait vite déçu. Les menus soucis de la vie littéraire quotidienne, voire la stratégie, dont parlait Divoire cent ans plus tard, s'y montrent sous leur jour éternel et sans cachet d'époque. C'est Gautier qui répond le mieux à l'idée qu'on se fait du poète et du critique d'art jeune France que l'on sait. Lamartine reste le même dans ses lettres que dans son cours familier. Vigny, très loin d'Eloa. En face d'eux, Hugo, maître depuis toujours de ce ton qui n'a appartenu qu'à lui.



M. T.



R.F.
IMPRIMÉS

PRÉSENCE AFRICAINE

Sommaire du Numéro 3

*

CHRONIQUES

NOTES DE LECTURE

Rédaction et Administration : 16, rue Henri-Barbusse
Tél. : Danton 78.57. Compte chèque postal : 59-36-25

CRITIQUE

REVUE GENERALE DES PUBLICATIONS
FRANÇAISES ET ETRANGERES

DIRECTEUR : GEORGES BATAILLE

SOMMAIRE DU NUMÉRO 21

NOTES

Des Etudes originales
donnant la substance des meilleurs Livres

CALMANN-LÉVY, Editeurs - 3, rue Auber - PARIS (IXe)

A PROPOS DE LA JEUNE PEINTURE ANGLAISE

La capitale avait autrefois le monopole des manifestations d'avant-garde ; elle partage désormais ce privilège avec des centres évolués. On a vu cet été la grande exposition de peinture moderne au Palais des Papes, en Avignon ; certains musées de province concurrencent les salles de la Rue de Seine. La seule différence est que les « fauves » n'y sont plus en liberté, comme sur la rive gauche, mais présentés par de sages dompteurs, esprits sagaces qui prennent soin de nous dire leur pedigree et de nous expliquer leur caractère.

A ce titre, j'ai rencontré rarement homme plus ouvert et de meilleure foi que M. Mac Ewens. Chargé par le British Council de présenter en France un ensemble de jeunes peintres anglais, il a pris soin d'ouvrir l'exposition par une conférence destinée à accréditer leurs formules dans notre public. Ai-je besoin de dire qu'il a emporté notre conviction ? Certes, l'Ecole de Paris nous a habitués à toutes les audaces, et celles qu'il justifiait nous étaient depuis longtemps familières. Mais cette bataille gagnée à nos yeux, ne l'est pas encore sur tous les fronts. Plus d'une fois, M. Mac Ewens a senti l'incrédulité et l'ironie poindre dans les réactions de son auditoire. Ce n'est pas par simple courtoisie qu'il a rappelé les violentes manifestations provoquées par les toiles de Picasso dans le public londonien. Il pense qu'il faut s'attendre partout à de l'incompréhension ou des sarcasmes, et je gage qu'il a trouvé l'accueil de Marseille au moins aussi sympathique dans sa probité, que celui de Paris.

C'est un choix très judicieux que le British Council a fait dans la personne de M. Mac Ewens, peintre, critique, amateur d'art, et causeur plus persuasif avec son débit primesautier que maint pontife doctoral. Il aime la peinture, toute la peinture et sait expliquer les filiations des genres et des écoles, tout comme notre ami Léon-Gabriel Gros recherche les héritages des précurseurs dans telle lignée ou tel groupe de poètes. C'est un homme qui croit aux familles d'esprits, aux ascendances, aux influences déterminantes, et il établit des généalogies de talents qui surprennent parfois par leur justesse.

Sa méthode ouvre beaucoup plus efficacement les yeux que cette critique absconse où se complaisent les métaphysiciens de la peinture abstraite. Ce sont des gens comme M. Mac Ewens qui font prendre au sérieux les efforts des jeunes peintres, vrais croyants de leur art, souvent incompris de leurs apologistes. Rien ne m'a mieux convaincu de la parfaite inutilité de toute critique picturale que sa conférence documentaire. Tous les secours d'une virtuosité verbale à laquelle il ne prétend pas, ne m'eussent pas mieux fait aimer ces peintres que sa franche, simple présentation qui ne postulait qu'une vérité première : l'irrécurrence de toute évolution dans l'art comme dans la vie.

Conviés par cette brillante introduction, nous avons plus longuement pris contact avec les œuvres exposées dans la grande salle de l'Ecole des Beaux-Arts. Les principales tendances de la jeune peinture anglaise y sont dignement représentées, car les toiles de Graham Sutherland, Ben Nicholson, Lucien Freud, Robert Macbryde, William Hayter, John Minton, John Tunnard, Edgar Hubert, Louis Le Broquy, John Craxton, etc... ont été choisies après une sévère sélection,

Nous y avons perçu une indiscutable parenté d'accent et d'intention avec les mouvements analogues de France ; mais l'impression qu'on en retire n'en minimise nullement la valeur ni la signification. Ce n'est pas la première fois — M. Mac Ewens le soulignait — que les Ecoles des deux grands pays d'Occident échangent des signes d'intelligence. Mais ces correspondances forcent à méditer sur le destin si mystérieux de ce langage, la peinture, qui tend à une telle autonomie que ses mentors s'en effarent. Après avoir pendant des siècles limité son expression au monde sensible, celui des phénomènes, rebuté par la photographie et soudain rejeté dans l'informulé, il s'en prend avec un orgueil sans mesure et l'intransigeance de ceux qu'on a longtemps mystifiés, à tout un monde jusqu'alors interdit, il prétend résoudre ses silences, forcer la substance aux aveux, les formes à révéler leurs harmonies ou disharmonies possibles, bref, après avoir si longtemps emboîté le pas à la littérature, il rompt l'alliance avec elle, et prétend retrouver ses sources mêmes que le verbe lui cachait.

Nous vivons cette révolte. Pour les hommes à naître qui auront en mains les pièces qui nous manquent encore, ce ne sera pas mince querelle que ce divorce célèbre. Ils s'étonneront certes qu'un art, déjà possédant une si longue histoire, un fabuleux patrimoine, s'en soit détourné, pour recommencer, (comme un seigneur, après avoir commis son bien aux églises-musées, partait en Terre Sainte,) une croisade pour de nouvelles vérités. Et cette équipée de la peinture qui fait scandale aux yeux habituels s'inscrira parmi les grandes aventures de l'esprit humain, rappelant celle que vécut la philosophie allemande au début du siècle dernier.

Aux réalités qui l'offensent, l'esprit oppose son essence et ses lois, il nie l'existence des choses hors de lui-même et prétend leur donner vie jusqu'à ce que le vertige lui fasse perdre la notion du réel, cet équilibre.

Car, toute révolte est romantique, et c'est dans un nouveau romantisme que nous entrons. Le drame de la peinture choquerait moins les esprits avisés qui jugent si bien de l'économique et du social s'ils apportaient ces mêmes lumières dans le domaine de l'art, au lieu de céder à la routine du sentiment. Ils verraient la science agressive investir ce domaine, le pénétrer de toutes parts. Contrainte à prendre de la profondeur, ou à reculer de l'autre côté des choses — car il y aura toujours un autre côté des choses (Grâce à Dieu, le mystère ne manquera jamais au peintre ni au poète ! —) la peinture, engagée, qu'elle le veuille ou non, dans le drame de l'homme total, ne peut qu'en subir le déroulement, traverser avec nous les temps de l'Anté-Christ, pour déboucher avec la caravane de nos créations douloureuses, sur le seuil d'un nouvel âge classique.

J. B.

●

LA VIE MUSICALE EN SARRE

Eric Paul Stekel, ce beau chef d'orchestre que le public marseillais n'a pas oublié, dirige actuellement le Conservatoire de Musique de Sarrebruck. Ayant dû reprendre toutes choses à zéro, il anime maintenant une école en plein rendement, avec 170 élèves et 30 professeurs, parmi lesquels Greseking, Charmy, Rokyta, qui interpréta à Marseille, le *Requiem* de Verdi.

Signalons que Stekel, grand ami de notre pays, a rendu obligatoire l'emploi du français au Conservatoire, et l'enseignement du solfège selon la méthode française.

LE PEINTRE *MANUEL*

Il est des artistes dont l'œuvre n'a d'autre sens que celui d'être le témoignage de certaines opinions humaines sur le monde. Leur création s'apparente à un langage. On peut le comprendre, le discuter, le répéter, et pourvoir ainsi de nouvelles pièces l'interminable procès en interrogation que l'Homme instruit contre son destin.

D'autres, au contraire, n'expriment rien qu'eux-mêmes et leurs tableaux, leurs sculptures, leurs poèmes s'ajoutent littéralement aux choses créées par les forces vivaces de la nature. C'est pourquoi j'écris que c'est une manière pour l'univers d'être eau, pierre ou feuillage que d'avoir produit Manuel, lorsqu'il peint la mer, des rochers ou des arbres.

Mais, où est l'indicible, c'est que la matière est alors « hominisée », pour reprendre un néologisme appartenant, je crois, au P. Teilhard de Chardin, et toute l'incomplétude, la fragilité le désordre de la présence humaine se montrent dans cette inquiétude phosphoreuse, ce gémissement des couleurs, leurs espoirs fulgurants, leurs fissures sur des gouffres, leurs cristallisations aveugles.

Ici, l'artiste ne cherche aucun repos, aucune paix de l'âme. Les couleurs montent de la terre jusque dans ses yeux. Mais rien pour répondre à cette poussée tellurique, que l'imperfection de la chair a être le véhicule des injonctions immatérielles. Rien que ces moyens : tubes de couleurs, toiles, pinceaux, qu'il faut d'abord vaincre en tant que tels — finis, limités, existants — et cette main, ces yeux, cette lumière strictement terrestre, cet ensemble de termes créés, dont les douleurs de parturition n'aboutiront inéluctablement qu'à une autre chose créée, cernée de toutes parts.

Et lui, l'homme, demeure devant le tableau, qui ne serait réellement achevé que si son auteur mourait sur le champ.

Voilà la peinture de Manuel, sa splendeur de visage humain, qu'elle représente villages, arbres, bêtes ou bateaux.

Car, du chaos de sa vision première, le peintre veut aller vers une certaine composition de soi qui s'inscrive dans l'ordre du monde. Mais, il ne « figure » pas le monde, il se figure à travers lui, il se fait créature, il s'unit à lui-même, confondant ses moyens et ses fins. De là, cette sorte d'impossibilité qu'il y a à porter sur ses œuvres des jugements de valeur, de leur appliquer des termes de comparaisons. Les tableaux de Manuel ne sont ni beaux, ni laids. Ils sont. Ils ne suscitent que la présence ou l'absence de ceux qui les regardent, c'est-à-dire l'amour ou l'indifférence, et par surabondance d'humanité, de telles œuvres finissent par échapper à la réflexion humaine. Tout ce que j'en peux dire est qu'elles sont comme la représentation d'un Paradis qui n'aurait jamais connu Dieu, d'un monde ignorant la Parole ; qu'elles sont douloureuses comme le visage d'un nouveau-né se déployant devant la lumière et qu'elles font surgir aussi dans le fond de ce qu'il faut encore appeler l'âme, l'aube d'une solitude totale de l'homme sur la terre.

Quant au peintre, c'est un Espagnol de 27 ans, et il est beau, savant, simple et bon.

RENE MENARD

CAHIERS DU SUD

Directeur-Fondateur : JEAN BALLARD

●

Comité de Rédaction

LÉON-GABRIEL GROS, *Rédacteur en chef*
JEAN TORTEL, TOURSKY, A. BLANC-DUFOUR, PIERRE GUERRE
Secrétaire de rédaction : JEAN LARTIGUE

●

Correspondants

JOË BOUSQUET (Carcassonne), E. DERMENGHEM (Alger)
FÉLIX GATTEGNO (Buenos-Ayres)

●

ADMINISTRATION-RÉDACTION
10, Cours du Vieux-Port, MARSEILLE.
Tél. D. 53-62 ● C. C. P. Marseille 137-45

Publicité littéraire
Néo Publicité, 71, Rue des Saints-Pères, 71 — Paris (VIe)
Dépôt et distribution en France
N. M. P. P., 111, Rue Réaumur — Paris (IIe)

ABONNEMENTS

France et Colonies ...... Un an (6 nos) 600 fr.
Le numéro 100 francs

Etranger .... Un an (6 nos) 700 fr.
Le numéro 120 francs

Le Directeur reçoit le Mercredi, de 18 à 20 heures.

●

La revue ne renvoie les manuscrits non insérés que si l'auteur y joint une enveloppe timbrée à son adresse